الشعر الجاهلي

منهج في دراسته وتقويمه

في جزءين

تأليف
الدكتور محمد النويهي

الجزء الأول



الناشر
الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة

الشعر الجاهلي

منهج في دراسته وتقويمه

في جزءين

تأليف

الدكتور محمد النويهي

الجزء الأول



النـاشر

الدار القومية للطباعة والنشر

القـاهرة

كتب اخرى للمؤلف

- ثقافة الناقد الأدبي
- شخصية بشار
- نفسية أبي نواس
- الاتجاهات الشعرية في السودان
- طبيعة الفن ومسئولية الفنان
- عنصر الصدق في الأدب
- بين التقليد والتجديد بحوث في مشاكل التقدم (جمع ومراجعة)
- قضية الشعر الجديد

إهداء الكتاب

الى أستاذى العظيم الدكتور طه حسين

فى سنة ١٩٣٨ استمعت الى طالب فى الحادية والعشرين من عمره يقرأ بحثا كلفته به عن « قصة الصيد فى الشعر الجاهلى » ، فأبديت اعجابك به ، وغمرت صاحبه بعبارات التشجيع ، وقلت انه فيما يبدو قد خلق ليكون معلما للأدب ثم استدعيته بعد المحاضرة الى مكتبك لتزيده من ثنائك ، ولتوجهه فى دراسة النقد الغربى ولتهديه هدية قيمة من كتبك

وفى نفس العام الدراسى استمعت الى بحث آخر عن « ميمية علقمة ابن عبدة » أعده ذلك الطالب بتكليف منك ، وحمله فيه غرور الشباب وما لقى من تشجيعك على أن يدعى أنه استكشف فى الشعر القديم ناحية لم يعن بها باحث قبله ، وهى الانسجام الصوتى الدقيق بين الجمل الشعرية ومحتواها الفكرى والعاطفى . وأثار ذلك الادعاء دهشة زملائه وزميلاته ، لكنك بكرمك السابغ وافقته عليه ، وسلمت بأنك وجيلك لم تهتموا بمثل هذه الناحية ، وقلت انك تضع أملك فى الجيل الشاب ليضيف الى ما بدأتم ويوسع الدرب الذى شققتم ثم استدعيت الطالب مرة أخرى لتزيده من تشجيعك الأدبى ، ولتضيف اليه تشجيعا ماديا .

وفى العام الدراسى التالى أنصت باهتمام كبير الى بحث ثالث كلفت به نفس الطالب عن « سينية البحترى » وفيه ادعى أن حرف السين يلائم بجرسه الخاص جو الحزن والذكرى الآسية الذى يريد

الشاعر اثارته فى قصيدته ووصف ذلك الجرس ، ثم مضى فادعى أنه يتذوق للسين طعما ، ويرى فيها لونا ، وأخذ يصف ذلك الطعم وذلك اللون ومطابقتهما لعاطفة البحترى المعينة

فضج زملاء الطالب وزميلاته بالضحك الساخر ، لكنك دافعت عنه دفاعا حارا ، وأيدته تأييدا قويا ، ومضيت تستشهد لرأيه بقصائد أخرى من الشعر القديم اتخذت السين روّيا لها ثم شرحت لهم طبيعة « النقد الخالق » وضرورته لاستكمال بناء الشعر واجادة فهمه وتذوقه ثم كان ما كان من معونتك السخية للطالب ، دفعتها من جيبك الخاص ، وان أوهمته انها من ميزانية كلية الآداب ، وهى حقيقة لم يعرفها الا فيما بعد من آخرين

وفى ختام ذلك العام الدراسى رشحت الطالب المذكور . قبيل تخرجه ، ليشغل بعد تخرجه منصب محاضر مساعد فى معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن ثم بذلت جهدا كبيرا فى تذليل العقبات التى أقامها دون سفره نشوب الحرب العالمية الثانية

ومنذ ذلك الحين ترامت به ديار الغربة ، وتقلبت به الأيام والأحداث ، فلم يلقك الا مرات معدودات لكنه ظل يحفظ لك فى قلبــه مكانا لا يحتله معلم آخر ، ويكن لك من الحب والاجلال ما لا سبيل الى وصفه كمثل مثلهم ، وأستاذ موجّه ، وناقد أدبى لا يشق له غبار فى ارهاف حسه اللغوى ، وصقل ذوقه الفنى ، بل انه ليعتقد أنك أكمل ذوّاقة للشعر عرفه الأدب العربى فى تاريخه كله

فها هو ذا الطالب الذى أطربته وشجعته ، ووجهته وعاونته ، يأتيك كهلا قد قارب الخمسين من سنه ، ليضع بين يديك هذا الكتاب ، معتقدا

أن دينه الأول يعود الى ثنائك على تلك الأبحاث التى سمعتها من صاحبه فى ابان شبابه ، وان تجرّأ على أن يخالف بعض آرائك فى الشعر الجاهلى ، وراجيا أن ترى فى كتابه نمو الغرس الذى غذيت وتعهدت ، وايراق العود الذى حطت وحميت من سخر الساخرين . عسى أن يكون فى هذا الاهداء شاهد على ما طبعت من حب عظيم وشكران عميق فى نفوس المئات من مستمعى محاضراتك ، والألوف من قارئى كتبك فان ظفر منك هذا الكتاب برضى وقبول فهذه أكبر سعادة يتكلل بها جهد مؤلفه

تلميذك الذاكر أبدا

محمد النويهى

تمهيد

كيف ندرس الشعر العربى

بدأت فى دراسة الشعر الجاهلى منذ ثلاثين سنة ، ودرسته لطلبتى فى بلد غربى وبلدين عربيين (انجلترا والسودان ومصر) على فصول دراسية يبلغ مجموعها ثمانين شهرا وفى كل سنة من هذه السنين وشهر من هذه الشهور زدته تأملا ، وازددت به تعلقا ولا أكتم قرائى أن الشعر الجاهلى هو حبى الأول فى الأدب العربى .

وهذا الحب نفسه هو ما جعلنى حتى الآن أتهيب الكتابة عنه ، وأؤجل تناوله بالدراسة من كتاب الى كتاب ، حتى تعاقبت لى كتب ثمانية فى مختلف جوانب أدبنا القديم والحديث ، لم أعالج فيها الشعر الجاهلى الا فى فصول مستطردة هنا وهناك لكننى فى خلال هذا كله لم أنس حبى الأول قط ، وما فتئت أمنّى النفس بأمل التأليف عنه ، وأجدد العزم على الاقدام عليه ، حتى لم أقدر على مواصلة التسويف ، فاستخرت الله ، وأهبت بالنفس المحجمة ، وذكرتها بخبء الغيب وريب المنون ، وانتقلت من كتابى السابق « قضية الشعر الجديد » الى كتابى الراهن ، فارتددت من آخر المذاهب الشعرية فى تاريخنا الأدبى الى أولها ظهورا

فان كان بعض القراء حين قرأوا عنوان الكتاب قد عجبوا من هذا الانتقال السحيق بين كتابين متعاقبين ، فلعل فيما قلته ما يخفف من هذا

العجب ، بل لعل قراء كتابى الماضى قد لحظوا فيه أنه وان تناول أحدث المذاهب الشعرية قد بنى على نظرة خاصة الى الطبيعة الأصيلة للعبقرية الشعرية العربية ، وما تحمل هذه الطبيعة من امكانيات النمو وما تحتاج اليه من ادخال التغيير . وفى رأيى أن كل دراسة صحيحة للشعر العربى فى كل عصر من عصوره يجب أن تبنى على علم دقيق وثيق بطبيعة الشعر العربى فى مرحلته الأولى مرحلة العصر الجاهلى . فالعصر الجاهلى هو الذى وضع الأساس الذى قام عليه الشعر العربى كله وهو المرحلة التى تجلت فيها العبقرية العربية الخالصة فى حالتها البكر بكل مزاياها وحدودها دون تأثير من عبقرية أخرى (باستثناءات قليلة جدا لم تؤثر فى جوهرها) فاذا أجدنا فهمه خلصنا الى التكوين الأساسى لهـذه العبقرية ، واستطعنا أن نتتبع بمزيد من الدقة والاصابة ما سيدخلها من التنمية والتحوير والاتساع والتعمق بعد تغير حياة العرب وعقولهم بالاسلام وما جاء به من مؤثرات مادية وثقافية ، وبعد اختلاطهم بغير العرب جنسا بعد جنس وثقافة بعد ثقافة الى يومنا هذا

وقد كان مما قوى من تصميمى على تدوين هذا الكتاب أن رأيت مدى الخطأ والنقصان فى الأحكام الشائعة على الشعر العربى قديمه وحديثه . وهى أحكام تنبع بكل بساطة من عدم اتقان الشعر الجاهلى . بل أرى ان العيب الأكبر فى دراساتنا النقدية الحديثة هو أنها لم تؤسس على فهم دقيق لهذا الشعر وهذا أمر يتضح لك اذا فكرت برهة فى نصيب الشعر الجاهلى من عناية دارسينا ونقادنا المحدثين .

لقد كنا ننتظر أمام تلك الأهمية الكبرى للشعر الجاهلى أن يكون احتفال الدارسين والنقاد به كبيرا فى الكم والكيف معا لكن الحقيقة

المؤسفة الدالة على مدى الخلل وعدم التوازن فى تأليفنا الحديث هى عكس هذا أما من حيث الكم فان كل ما كتب فى عهدنا الحديث فى دراسة الشعر الجاهلى — بجميع شعرائه ومجموعاته ودواوينه وقصائده — لا يبلغ ما كان ينبغى فى نظرى أن يكتب على شاعر واحد من كبار شعرائه أو مجموعة واحدة من مجموعات قصائده فى نفس العدد من السنين .

وأما من ناحية القيمة فيكفى أن تلقى نظرة على ما وضع من كتب فى دراسة الشعر الجاهلى وما يدور عليه من فصول فى كتب تاريخ الأدب العامة لترى ان مؤلفى هذه الكتب والفصول قد اصطلح معظمهم على عدد من الأقوال يتناقلونها ويرددونها فلا يأتون فيها الا بالمعاد المكرور ولا يعنى أحدهم بتمحيصها واتفقوا على موضوعات معينة يتعاورونها ويحبسون اهتمامهم عليها دون أن يزيد عليها أحدهم شيئا أو يأتى فيها بجديد أو يمتحن الآراء السائدة بمعيار الشعر الجاهلى نفسه ليرى نصيبها من الصحة أو الخطأ ومن الدقة أو التخليط

فاذا أنعمت النظر فى محتوى هذه الكتب والفصول تجلت لك حقيقة عجيبة : أن خير ما كتب عن الشعر الجاهلى وأحفله بالكشف القيم هو ما كتبه أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين فى « حديث الأربعاء » منذ ثلاثين سنة هذا مع ان تلك الأحاديث كانت باعتراف صاحبها فصولا صحفية خفيفة هدفها تقريب الشعر الجاهلى الى القارىء العام لا اتقان دراسته وتمحيص دقائقه كان أستاذنا نفسه أول من سجل هذه الحقيقة بأمانته المعهودة وألح عليها فى مقدمته لحديث الأربعاء فأعجب العجب وأحزن الحزن أن تظل تلك الأحاديث بعد كل هذا العدد من السنين

أجود ما كتب عن الشعر الجاهلى وأكثره نجاحا فى استخراج أسرار الجمال فيه ولفتنا اليها وحملنا على الاعجاب بها والطرب لها ، كما انها أكبر ما كتب عن الشعر الجاهلى اصابة فى التنبيه الى طريقته الفنية ووسائله الأدائية ، على الرغم من كل ما قيل عن « سطحية » منهجها واعتمادها على الانفعالية القريبة لا على التحليل الدقيق

يزداد عجبنا اذا تذكرنا حقيقتين أخريين مهمتين أولاهما أن تلك الأحاديث كانت الأولى من نوعها فى التذوق الفنى للشعر العربى القديم ، سواء منه ما كتبه الدارسون العرب وما كتبه غير العرب . فكان محتوما أن تتصف بما يتصف به كل عمل رائد من حدود كائنة ما كانت عبقرية صاحبه أما الحقيقة الثانية فسيزداد القارىء لها فهما حين يقرأ فصلنا الثالث المعنون « الخيال البصرى » . وهذا كله انما يضاعف من تقديرنا للعبقرية الفذة التى وهبها ذلك الناقد الأصيل من طبع فنى صاف وأذن موسيقية حساسة تغلب بهما على كثير من العقبات الطبيعية والمرحلية الى درجة تثير الاكبار

فما أشد حاجتنا الى أن نعيد تقدير الشعر الجاهلى وننظر فيه نظرة فاحصة متأنية تزيد طبيعته الفنية استكشافا ، وتستغل المقدرات العلمية والفنية التى لم تكن متاحة للرعيل الأول من نقادنا المحدثين ، وبخاصة فى هذا الأوان الذى نهض فيه منهب شعرى جديد ، سميته فى كتابى الماضى « الشعر المنطلق » ، يبشر — أو ينذر ، حسبما تنظر اليه — بتطوير عميق لمفهوم الشعر العربى ووسائله الأدائية

يضاعف من حرصى على وضع مثل هذا التقدير خاطر مخيف ، لكنه لا مهرب منه ، هو أن ما لا يزال فى مقدرة بعضنا من الدخول فى عالم

الشعر الجاهلى ربما لا يكون ممكنا لأجيال قادمة فان التطور العظيم الذى بدأ يدخل على اللغة العربية فى هذا القرن ، وجعلها تتغير فى كل عقد من السنين الى مدى لم تكن تبلغه فى قرون ، ليس له الا مغزى واحد أن ما يستطيع بعضنا الآن أن يسمعوه فى تنغيم الشعر الجاهلى من نبرات وأصداء ، وما يستطيعون أن يروه فى ألفاظه من ظلال وألوان ، وما يستطيعون أن يستنبطوه فى معانيه الثانية من اشارات واستدعاءات ، لن يكون فى مقدور تلك الأجيال القادمة واذا كان هؤلاء « البعض » بيننا الآن هم قلة محدودة جدا ، وكانت هذه القلة لا تحقق ما تحققه الا بعد اجتياز عقبات جسام وصفناها تفصيلا فى هذا الكتاب ، فان هذه العقبات محتوم عليها أن تتضاعف بمر العقود فما أخلق هذه القلة ، فى جيلنا هذا والجيل التالى له ، أن تبادر بتدوين ما تستطيع سماعه ورؤيته وفهمه فى شعرنا القديم ، قبل أن تصير الى الاضمحلال ، وبهذا التدوين تضع الصلة الواحدة التى ستمكن قراء المستقبل من أن يتصلوا بالتراث العظيم الذى خلفه آباؤهم الأولون ، فيتسمعوا ويتبصروا ويتفهموا فيه شيئا مما كان فى الامكان تحصيله

تلك العقبات التى أشرنا اليها ، والتى سيشرحها هذا الكتاب شرحا مفصلا ، يضاعف منها أننا لا نجد فى نقدنا القديم ما يعيننا على تذليلها ، وأن نقدنا الحديث الذى بنى على أسس من دراسة الآداب الغربية — وهى دراسة لا شك فى فائدتها ولزومها — محفوف بالمخاطر والمزالق التى لم ينج منها الا عدد قليل من ممارسيه . وهذه دعوى مزدوجة نحاول الآن أن ندلل على كلا شقيها

أما شقها الأول — قصور نقدنا القديم — فالدليل العملى عليه هو العجز التام الذى نراه فى رجال المدرسة القديمة عن أن يشحذوا

الحس الأدبى لشبابنا الذى يتعلم الأدب بطرقهم العتيقة فهم عاجزون عن أن يبصروه بما فيه من جمال مطرب ومتعة غنية وغذاء دسم ، حتى صار الشباب على أيديهم الى نفور متزايد من الأدب العربى بل الى بغض محقق وعــداء مقيم وهى حقيقة مؤلمة شرحناها فى كتاب سابق [1] بما لا يدع لنا حاجة الى مزيد من القول ، لكننا نريد الآن أن تتبين علتها الأساسية

قد قام النقد القديم على أساس من علوم البلاغة التقليدية وهذه العلوم لم تمتلىء بالخطأ والتقصير فحسب ، بل هى قد اتخذت وجهة خاطئة منذ بدايتها ، فكان من المستحيل أن تنتج شيئا ذا قيمة فى تذوق الأدب والكشف عن جماله الحق . هذه العلوم قد دونها فى الأغلب رجال من المتكلمين أعاجم ضعف نصيبهم من السليقة العربية وسيطر عــلى عقولهم سحر المنهج المنطقى والجدلى فكبت ما قد يكون فى طبائعهم الفردية من حاسة التذوق الفنى ، وصدهم عن التلمس الجمالى للسليقة العربية التى أنتجت تلك الروائع الأدبية فى صحرائها الحرة ، وشغلوا عن ذلك التلمس باقتفاء أثر أرسطو فيما آلف عن الشــعر والخطابة والمنطق ، وتشربوا ما ترجم من الفلسفة اليونانية وما تولد منها وبنى عليها فى الحواضر الاســلامية من الفلسفة والكلام والفقه والأصول وشتى فروع الجدل الفكرى المحض فى الثقافة الاسلامية الناشئة

أما علم المعانى — ومباحثه أقرب الى علمى المنطق والكلام منها الى أن تكون بحثا بلاغيا — فقل ما شئت عن التوائه وحيده عن جادة الطريق الفنى فقليلا ما تجد فى مباحث هذا العلم — الذى عدوه ،

---

(١) ثقافة الناقد الأدبى القاهرة ١٩٤٩

ويا للعجب العجاب ، سيد علوم البلاغة — وفى « نكاته » التى يتصيدونها ما يشحذ حسا فنيا أو يصقل ذوقا أدبيا أو يلفت الى سر حقيقى من أسرار البلاغة العربية بل هى حريّة أن تزيد ذوق المتأدب فسادا وتشويها ، فان شككت فى ادعائنا الحاسم هذا فالق أحد طلابنا المساكين بعد سنة كاملة يقضيها غارقا فى تعلم هذا العلم وانظر فى أية حالة فكرية وذوقية تجده .

وأما علم البيان ، وان دار على وسائل تصويرية صحيحة من تشبيه ومجاز مرسل واستعارة وكناية ، فقد نظر نظرة محدودة جدا الى هذه الوسائل ولم يكد يفهمها الا كقوالب جامدة برع فى تقييد ظواهرها الشكلية وتسميتها بالمصطلحات ولكنه لم يكد يربط بين هذه القوالب وبين ما يحاول الأديب أن يضمنها من محتوى فكره وانفعاله وتجربته الحية لذلك لم ينتبه معلمو هذا العلم الى هذه الحقيقة المهمة أنه مهما يكن من التشابه الظاهرى لقوالب التشبيه فان كل أديب أصيل يعطى التشبيه أو الاستعارة التى يستعملها زاوية جديدة تنسجم مع رؤيته الفنية الخاصة ومزاجه الفردى المستقل وتجعل تشبيهه أو استعارته لبنة جديدة تضاف الى معمار الصياغة الفنية فى الأدب القومي فليس يكفى فى دراسة تشبيهه أو استعارته أن نميز نوعها الخاص بين الأنواع القالبية التى عددها علماء البيان وان نسميها بمصطلحها المعين ، فهذا العمل ليس الا الخطوة الآلية الأولى ويجب أن يتبعها انعام النظر فى محتوى قالبها وصلة هذا المحتوى بمزاج الأديب وتجربته الحية

فصل واضعو هذا العلم فصلا تاما أو شبه تام بين الوسيلة الفنية وبين مستعملها ، فنظروا اليها كأنها قوالب محايدة جامدة باردة يستعملها

الأديب كما يستعمل صانع الطوب قوالبه اذ يضع فيها ما يضع من طين أو رمل أو أسمنت فيشكله القالب دون ما اعتبار لعاطفته وذوقه ، أو كأنها « أنماط » المطبعة المختلفة الأحجام والأشكال يرصها الطابعون لكل كتاب بصرف النظر عن محتواه وحتى حين وصل اليهم تعريف أفلاطون لمطابقة الكلام لمقتضى الحال وشرح أرسطو لهذا التعبير فى مؤلفه عن الخطابة فانهم أخذوه ولم يفهموا منه الا مطابقة الكلام لحالة السامع لا لحالة المتكلم وهـذا يتجلى فى قولهم ان الملك يخاطب بما لا يخاطب به السوقة وان الخاصة تخاطب بما لا تخاطب به العامة ، دون أن ينظروا فى شىء من هـذا الى انسجام الكلام مع حالة قائله الفكرية والشعورية

لا عجب أن نجد معلمى علم البيان لا يفعلون شيئا أكثر من أن يدربوا طلبتهم تدريبا آليا صرفا على التطبيق الآلى الصرف لقوالبهم الجامدة وتسميتها بأسمائها دون أن ينجحوا فى استثارة خيالهم أو ايقاد جذوة عاطفتهم أو تبصرتهم بتجربة حيوية أو حاجة انسانية وان أنس لا أنس عاما فى دراستى الثانوية ظللت فيه أحذف من كل تشبيه يرد على خاطرى فى موضوعاتى الانشائية أداة التشبيه ووجه الشبه لأن أستاذنا أخبرنا أن التشبيه المؤكد المجمل أقوى من التشبيه المرسل المفصل ، ثم أحاول جهدى أن أحول كل تشبيه الى استعارة لأن الأستاذ أخبرنا أن الاستعارة أبلغ من التشبيه ! ولن أنسى حيرتى وحزنى اذ كنت أراجع القرآن الكريم فيدهشنى امتلاؤه بالتشبيهات من كل نوع مع أنه كان ينبغى له ألا يستعمل الا أقواها وأبلغها

أضف الى هذا كله أن علم البيان بانحصاره فى قوالب التشبيه والمجاز أهمل وسائل بيانية أخرى لا تحتوى على تشبيه ولا مجاز ،

وسائل موجودة فى تراثنا الأدبى ولها دورها العظيم كما وكيفا فى تمكين الشعراء من تأدية أفكارهم ونقل انفعالاتهم واثارة نظائرها فى قراء شعرهم ، وسائل لم ينتبه اليها النقاد القدامى البتة وبدأ بعض نقادنا المحدثين يلتفتون اليها ، وسترى فى فصولنا التالية تحقيقا لما اهتدينا اليه منها ، وهو تحقيق لم تهدنا اليه عبقرية خاصة انفرد بها مؤلف هـذا الكتاب ، بل أعانه عليه ما تتيحه الثقافة الفنية الحديثة لمتعلم الأدب .

وأما علم البديع فقد دار هو الآخر على وسائل فى الصنعة الأدبية لا شك فى صحتها اذا استعملت استعمالا مشروعا ، من تورية وجناس وطباق ومقابلة وما أشـبه ونعنى بالاستعمال المشروع ذلك الذى لا يصطنعها لذاتها بل لما تمكنه من زيادة انسجام أداته اللفظى مـع مضمونه الوجدانى لكن الخطأ الكبير لعلم البديع التقليدى هو انه نظر الى هذه الوسائل نظرة تامة القصور فعدها مجرد تحلية لفظية وزينة سطحية تأتى بعد استيفاء الكلام لأحكام المطابقة كما يقولون لم يهتد الى أن لها وظيفة عضوية حيوية فى ارهاف الشكل حتى يكون أكمل حملا للمضمون وأجود انسجاما مع ظلاله الدقيقة وأقدر على اثارته فى وجدان قارىء الأدب اثارة سليمة صحيحة لا سقم فيها ولا ميوعة ولا تظرف ولا تنطع

ذلك ان هذه الوسائل الشكلية اذا استعملت استعمالا سليما فى أدب صادق ذى انفعال قوى قاهر كانت وسائل تامة الصحة والاستقامة بل كانت وسائل ضرورية لا يستغنى عنها الأديب فى بعض الأحيـان اذا كانت شحنته العاطفية زائدة الارهاف لكى يؤدى انفعاله فى تمام نبراته الصادقة وظلاله الدقيقة . ولست أعرف من شعراء العربية — حتى

فى أكثر العصور اسرافا فى استعمال الحيل البديعية — من يزيد على الشاعر الانجليزى جيرارد مانلى هوپكنز فى استعمال وسائل البديع فى قصائده لكن هوپكنز يستعملها استعمالا صادقا كل الصدق فيقنع قارئه بأنه لم يكن يحاول زينة سحطية أو تظرفا أو تباهيا بالمهارة والشطارة بل كان مضمونه الدقيق المعقد يتطلب تلك الأدوات البديعية تطلبا لا مناص منه .

لكن البديعيين عندنا لم يلتفتوا الى هذا ، فكانت النتيجة أنهم فتحوا الباب على مصراعيه للعابثين والمشعوذين والحواة الذين يتصيدون تلك الوسائل الشكلية لا لحاجة عضوية تتصل بضمونهم الفكرى والعاطفى اتصالا لا محيد عنه بل لمجرد التلاعب العقيم باللفظ واظهار المهارة البهلوانية فى قلب المعانى وتوليدها دون ما جديد صادق من تجربة انسانية أو نظرة حيوية أو زاوية عاطفية أو ظل وجدانى أو موقف انسانى وشجعهم على هذا أن البديعيين عرّفوا البديع بأنه العلم الذى يعرف به وجوه تحسين الكلام وسموا الوسائل التى يتناولها بالدراسة « محسنات » وقرروا انه يأتى بعد أن يستوفى الكلام شروط البلاغة ففهموا هذا « التحسين » فهما سطحيا محضا لا علاقة له بالمضمون الأدبى وكم أشعر بالغثيان ثم الغضب كلما تذكرت أحد تابعى تلك المدرسة وقد قام يتلمظ بالآية القرآنية « ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة » ويهبط بها الى درك تظرفه الغث غير منتبه الى ما فى الآية من جو رهيب وما فى تكرار الكلمة من قرع مخيف .

أما تقسيم البديعيين لتلك المحسنات الى معنوية ولفظية ، فأغلب ما استعملت فيه محسنات المعنى زيادة « المعنى » تكلفا وتظرفا وكذبا

وبهلوانية أصابت « المعانى » بالمسخ والتشويه وابتعدت بها عن صادق التفكير الانسانى ولتتذكر فى هذا المجال انهم فهموا « المعنى » فهما قاصرا جدا لا يساوى ما نعنيه بالمضمون أو المحتوى فى نقدنا الحديث . لا جرم لم ينفعهم اشتراط بعضهم أن تكون الألفاظ تابعة للمعانى دون العكس : وما فائدة هذا الاشتراط ان كان هـذا هو أقصى فهمهم لل « معانى » فى الأدب ؟ ويكفى أن تنظر فى تفريقهم بين علم البديع وبين علمى المعانى والبيان وجعلهم اياه تابعا لهما ، اذ بهما يعرف التحسين الذاتى وبه يعرف التحسين العرضى كما يقولون فماذا تنتظر من اناس ينظرون الى وسائل أدبية كائنة ما كانت على انها لمجرد التحسين العرضى ؟ هذا من خير الأدلة على نظرتهم السطحية فى هذا العلم

وهكذا زادوا الطين بلة والذوق افسادا وشجعوا الأدباء على تعاقب العصور على الامعان فى أودية الكذب والافتعال والتمادى فى انصرافهم عن الاهتمـام بصدق المضمون وجدته واصالته والنأى باتتاجهم عن حقيقة تجربة الحياة للبشر العاديين الذين يبلون تجارب الحياة الواقعة على ظهر هذه الأرض أضف الى هذا كله هنا أيضا ان علماء البديع على كثرة ما تصيدوه وما افتعلوه من مئات الوسائل البديعية لم يهتدوا الى وسائل شكلية أخرى لا شك فى وجودها فى أدبنا القديم ولها فى ربط الشكل بالمضـمون وظيفة عضـوية لا تقل ان لم تزد عن كثير مما التفتوا اليه أو اخترعوه محض اختراع وهذه أيضا سنشرح فى فصولنا القادمة ما هدينا اليه منها

هذه العلوم البلاغية اذن كانت قاصرة بطبيعتها عن أن تلفتنا الى الجمـال الحقيقى فى الأدب القديم كانت قاصرة عن أن تسـتجلى

الخصائص الصحيحة للعبقرية الأدبية العربية ، والمقومات الأساسية للنظرة الفنية العربية ، دعك من أن تقودنا أدباءنا المنشئين الى وسائل جديدة لتنمية تراثنا وتطويره ، وتفتيق عبقريتهم وتوسيع نظرتهم حتى يرتادوا آفاقا جديدة فى الحساسية الفنية لا جرم سار النقد القديم معظمه فى طريق خاطئة من بدايتها ، وانشغل عن وظيفته الحقيقية بمجادلات ذهنية ، واقتصر على النظرة الجزئية المحدودة فى البيت الواحد ، ولم ينتبه الى البنية الشاملة للقصيدة أو للمجموعة المتكاملة من الأبيات فى الموضوع الواحد وأغرم باطلاق الأحكام الكاسحة المعممة ، ولم يعن بالبحث الدقيق فى الانسجام العضوى بين المعنى واللفظ الا ملاحظات طفيفة لا عمق فيها ، وفهم « المعنى » فهما شديد القصور والضحالة ، وأغرم غراما قويا بتتبع ما سماه « سرقات » الشعراء مرتكبا فى هذا التتبع عجائب مروعة ، وقصر فى جملته عن أن يوفى الانتاج المدروس حقه من الفهم والتعاطف والتقدير والاستجابة ؛ ولم يوفق فى جملته الى أن يزيد الملكة الأدبية للقارىء تفتحا أو يزيد حاسته الفنية شحذا أو يزيد مقدرته على الانفعال بتجارب حياته سعة وغنى وحتى حين نعثر فى طياته بين الحين والحين على لمحة فنية صادقة أو لفتة جمالية بارعة فانما هى نظرات عارضة وخطرات انطباعية مرسلة تلقى القاء لم يحاول أصحابها لها تعليلا أو استقصاء

لكننا لن نطيل فى تعدادنا لعيوب النقد العربى القديم ، فما أكثر الكتب المعاصرة التى وضعت فى تبيان عيوبه وتجريح رجاله ، وان لم يتبعها فى أغلب الأحوال عمل بناء يتلافى تلك العيوب ويسد تلك النقائص . ولكن نسأل : ما الذى لفتنا الى هذا القصور فى علوم البلاغة التقليدية وفى معظم النقد القديم ؟

لم يلفتنا اليه الا اطلاعنا على الآداب الأخرى بمفاهيمها المختلفة وادراكها المختلف لوظيفة النقد بل ان اطلاعنا على تلك الآداب هو الذى أفهمنا ما الأدب وهنا نصل الى أصل الداء . فالبلاغيون والنقاد القدامى لم يقصروا تقصيرهم ذاك ويقعوا فى أخطائهم تلك الا لأنهم — أصلا — لم يفهموا ما الأدب ، ما كنهه ، ما دوافعه ، ما منشأه من النفس الانسانية ، ما وظيفته ، ماذا يحاول ، لماذا تحتاج اليه الانسانية ، لماذا يهتم الأدباء بانتاجه بل يساقون اليه سوقا لا يستطيعون له دفعا ويكلفهم الكثير من الجهد ويفرض عليهم الكثير من التضحيات ، كيف نتلقى انتاجهم وماذا يجب علينا أن نحاول التقاطه منه ، وما طبيعة التجربة الفنية ، ما علاقتها بالتجربة الواقعة ، فيم تزيد عليها ، فيم تتفق التجربتان وفيم تختلفان

هذه وأمثالها مسائل بدائية لم يلتفت اليها البلاغيون والنقـاد القدامى حتى يطيلوا التأمل فيها ويستكشفوا الحقائق الكامنة وراءها فى صميم النفس الانسانية وموقفها من قوى الكون وتجارب الحياة تلك الحقائق التى تجلى ان انتاج الأدب والفنون الرفيعة الأخــرى ضرورة لازمة للجنس البشرى لن يستغنى عنها ما دام محتفظا ببشريته . ليس الأدب والفنون الأخرى اذن مجرد حلية وزينة ، أو مفخرة وأبهة لطبقات محظوظة من الناس ، أو متعة عارضة وتسلية وتفكهة ، بل هى حاجة حيوية تحتاجها الطبيعة البشرية لتستوفى كيانها البشرى وتقابل بها ما يحيط بها من حقائق الوجود وقوى المجتمع وتجارب الحياة وهذه كلها مسائل لم نبدأ نحن فى تفهمها تفهما صحيحا وادراكها ادراكا عميق الاقتناع الا حين بدأنا ندرس الآداب الغربية ونسمح لها بأن توسع من مفهومنا الأدبى وأن ترهف من حسنا النقدى

انظر فيما استطاع نقدنا المعاصر أن يحقق على أيدى رجال اتقنوا الآداب الغربية فارتادوا جوانب جديدة غنية مخصبة من أدبنا القديم وفتقوا أذواقنا لتقديره ونفوسنا لتقبله والاستجابة له بما لم يحدث له من قبل مثيل . كما استطاعوا أن يقودوا أدبنا المعاصر الى أودية جديدة من الخلق حققت فى فنون النثر والشعر نتائج ليست بالزهيدة وهى تبشر بمستقبل أغنى فى هذه الفنون والذى تلاحظه دائما وبدون استثناء ولحد أن ما يحققه أحد النقاد فى استكشاف الأدب العربى وتجديد مفاهيمه وقيمه مرتبط أوثق ارتباط بنصيبه من اجادة أدب أجنبى أما العالم الذى لا يحسن أدبا أجنبيا فمجهوده فى دراسة الأدب العربى عقيم مهما يكن قد وسعه علمــا وتبحر فيه اطلاعا وأضنى نفسه فى دراسته مثل هذا العالم المقصور علمه على العربية لا يستطيع أن يحسن فهم العربية نفسها — هكذا الأمر بكل بساطة

نحن اذن نسلم بما لدراسة الآداب الغربية من فائدة بل ضرورة لازمة أما وقد سلمنا هذا التسليم فاننا ننتقل الى الشق الثانى من دعوانا فنحذر تحذيرا قويا من المخاطر والمزالق التى يقع فيها كثيرون من نقادنا المحدثين حين « يطبقون » على الأدب العربى ما قرأوه من مقاييس النقد الغربى .

يجب أن نحذر أقوى الحذر من « تطبيق » مقاييس النقد الغربى ، ويجب ألا نندفع الى اقحامها على أدبنا العربى . لا شك ان هذه المقاييس تفيدنا فائدة جليلة فى توسيع نظرتنا وارهاف حسنا النقدى ، بل هى التى تفهمنا ما الأدب وما منبعه فى النفس البشرية وما وظيفته وما منزلته فى الحياة الانسانية . وبدون هذا الفهم لا نستطيع أن نحسن فهم أدبنا العربى نفسه أو أن ندرك صلته الحقيقية بمنشئيه لكن هذه المقاييس

مستخرجة من آداب مهما تتفق مع أدبنا العربى فى أصولها الانسانية الضاربة فى صميم النفس البشرية ، فهى برغم هذا تختلف عنها فى أمور كثيرة بعضها جذرى أيضا . فتطبيقها المتعسف على أدبنا لن ينتج خيرا ، بل ينتج عنه ضرر كبير اذ ذاك نكون قد نجونا من تقليد لنقع فى تقليد لا يقل عنه عقما ويزيد عليه ضررا محققا

وهذا خطر طالما نبه اليه مؤلف هذا الكتاب فى عـدد من كتبه السابقة ، وأعطى عددا من الشواهد على تحققه فى الكثير من نقدنا المعاصر . وهو يحدث على أيدى نفر من كتابنا لم يتقنوا دراسة الآداب الغربية نفسها ، ولم يسمحوا لهذه الآداب نفسها أن توسع من نظرتهم وترهف من حساسيتهم ، بل كل ما اطلعوا عليه هو عدد من كتب مقاييس النقد الأدبى لدى الغربيين ، درسوها وظنوا أنهم فهموها ، وأنى لهم أن يفهموها وهم لا يعرفون الاتتاجات الأدبية الأصيلة التى تقوم تلك الكتب عليها وتستخرج منها مقاييسها وأصولها وقواعدها لا جرم خلطـوا تخليطا فظيعا فى مفاهيمهم التى استنبطوها من تلك الكتب النقدية ، ولم يحققوا الا الضرر حين حاولوا أن يطبقوا مفاهيمهم تلك على أدب تختلف طبيعته ووسائله اختلافا بيّنا عن الآداب الغربية التى بنيت تلك الكتب عليها واستنبطت أحكامها منها . فلنكرر هنا ما ألححنا فى شرحه فى كتب سابقة أن ما نطالب به دارس الأدب العربى ليس أن يكتفى بقراءة عدد من كتب مقاييس النقد الغربى ، بل هو أن يتقن دراسة أدب غربى واحـد على الأقل ، يدرس شعره ونثره ، وقصصه ودرامته ، فيجيد فهمها والدخول فى عوالمها ، ويكتسب من هذه الدراسة ما ستكسبه اياه من توسيع النظرة وشحذ الحاسة وتجديد القيم ، ثم يقبل بعد ذلك بنظرته الموسعة وحاسته المشحوذة وتقويمه المجدد الى

الأدب العربى يدرسه هو فى ذاته ، ويستخرج منه هو قيمه ومقاييسه التى تصلح للتطبيق عليه .

وليلتفت الى هذه الحقيقة ذات الأهمية البالغة أن فائدة دراستنا للآداب الأجنبية لا تقتصر على تنبيهنا الى مواطن التشابه بينها وبين أدبنا ، بل لعل أعظم فائدتها أنها تنبهنا الى مواطن الاختلاف وهى بتنبيهنا الى هذا الاختلاف تتيح لنا فائدتين جليلتين . أولاهما أنها تزيدنا فهما لتراثنا الأدبى وادراكا صحيحا عميقا بطبيعته الخاصة وابصارا واعيا دقيقا لوسائله التصويرية المتميزة واستجابة كاملة غنية لقيمه الجمالية المستقلة وهذه من الحقائق المعروفة التى يسلم بها الكل ، أنك اذا أردت أن تزداد بصرا بالطبيعة الخاصة لشىء ما ، وادراكا لكنه خصائصه المميزة ، فلن يتسنى لك هذا ما دمت تحصر نظرك فى هذا الشىء . أما اذا بدأت تقارنه بشىء مختلف عنه فانك ستزداد فهما له فى كنهه الخاص وصفاته المستقلة وكم من أشياء نمر بها عرضا وتقبلها قبولا سطحيا أو غريزيا غير واع لا تساؤل فيه ولا تعجب من طبيعة بلادنا وعادات مجتمعنا ومكونات ثقافتنا حتى اذا رحلنا الى بلاد أخرى أو درسنا أدبا آخر عدنا اليها وكأننا نراها للمرة الأولى مدركين الآن تمام طرافتها وتفردها وامتاعها اذ ندرك قيمتها الخاصة المتميزة

هذه أولى الفائدتين اللتين تتاحان لنا من دراسة أدب أجنبى ، أننا نزداد تقديرا للقيمة الخاصة لتراثنا القومى أما ثانيتهما فهى انها تمدنا بمفاهيم جديدة وقيم جديدة نستخدمها ، لا فى الحكم على أدبنا القديم ، بل فى تطوير أدبنا المعاصر والدفع به فى طرق التنمية والتغيير . وكلتا الفائدتين كما ترى قائمة على الاختلاف بين الآداب لا على التشابه .

من الأدب العربي نفسه يجب أن تستنبط المقاييس التي يحكم بها عليه ، وان كنا قد سلمنا بأن الدارس الذي يقتصر على دراسته ولا يدرس أدبا أجنبيا مختلفا لن ينجح في استنباط المقاييس الصحيحة وسيرى القارىء ان هذا هو ما حاولناه في كتابنا هذا قد نظرنا في الشعر الجاهلي نفسه ، في اطاره الخاص من بيئته الخاصة وظروف زمانه المعينة المادية والثقافية ، فاستقرينا منه كل ما سقناه من أحكام وما استكشفناه من قيم وما أدركناه من مفاهيم لم نبدأ دراسته خاضعين لأحكام سابقة حاولنا أن نطبقها عليه لسنا ندعي بهذا أننا أقبلنا على دراسته بذهن خال تمام الخلو ، فاننا حين أقبلنا على هذه الدراسة كنا قد اكتسبنا مما تيسر لنا من ثقافة علمية وفنية فهما عاما للفنون الانسانية ومنزلتها في مجالي النشاط البشري ، وخبرة نقدية بالوسائل الأدبية التي يستخدمها الأديب لأداء مضمونه لكننا لم نقبل على الشعر الجاهلي بمقاييس محددة مضبوطة صارمة تنتظر تحققها فيه ، ونستلزم وفاءه بها ، فنرضى عنه ان حققها ، ونسخط عليه ان أخل بها ، وهو للأسف الشديد ما يفعله كثرة دارسينا ونقادنا في اقبالهم على الأدب العربي بمختلف عصوره ومتعدد فنونه وموضوعاته ومشاكله

فاذا رآنا القارىء نفتتح فصولنا بكلام عام عن طبيعة الأدب والفن عامة ، أو الشعر الجاهلي خاصة ، أو بشرح مفهوم معين أو الادلاء بحكم محدد ، فاننا نطمع منه أن يتمهل قبل أن يتهمنا بأننا قد خالفنا مبدأنا الذي زعمناه في هذا التمهيد ، حتى يرى أن ما قدمنا به كل فصل من شرح عام لا يخرج عا أحد اثنين ، اما حقيقة بديهية من حقائق الفن والأدب أردنا أن تتأكد من علم القارىء بها ، وقبوله لها ، واما حكم محدد استخرجناه من نصوص الشعر الجاهلي نفسه ، وأعطينا عليه

المثال المفصل فى بقية الفصل ، لكننا أسلفنا شرحه فى أوله حتى نساعد القارىء على فهمه وتتبعه ، ونمكنه من الحكم لنا بأننا أصبنا فى استخراجه أو الحكم علينا بأننا أخطأنا فى توهمه

وهذا يقودنا الى تنبيه آخر نرى أن واجبنا أن نقدمه وهو أن كتابنا هذا على كبر حجمه لا يتناول الشعر الجاهلى كله — وأنى له أن يفعل هذا ، بل أنى لكتاب بالغا ما بلغ حجمه أن يستطيع هذا ! — بل يقتصر على نماذج قليلة جدا من هذا التراث الغنى ، لا تزيد على تسع قصائد ، ست منها من كتاب المفضليات ، واثنتان من ديوان زهير ابن أبى سلمى ، وواحدة من المعلقات العشر ، بالاضافة الى مقطوعات وأبيات مفردة أخرى قليلة فأين هذا من كم الشعر الجاهلى الذى حفظ لنا فى شتى مجموعاته ودواوينه وقصائده ومقطوعاته وأبياته المتفرقة فى مراجع الأدب العربى

ومعنى هذا ان أى حكم نصدره فى هذا الكتاب على الشعر الجاهلى وطبيعته الفنية ووسائله التصويرية وقيمه الاجتماعية والخلقية والجمالية لا يستطيع بطبيعة الحال أن يرقى الى درجة البرهان القاطع ، ولا يزيد على درجة التدليل والتمثيل ، والقارىء نفسه موكول اليه أن يتم العمل الذى بدأناه بالتأمل فى سائر الشعر الجاهلى على ضوء ما قدمنا من أمثلة قليلة ، ليستكشف لنفسه مدى صحة أحكامنا واستنباطاتنا ، وليضيف اليها كل ما يتراءى له من اضافة أو تعديل أو استثناء أو تحفظ أو تصحيح .

وبهذا التعاون المثمر بين الكاتب وقارئه تتحقق الفائدة المرجوة من هذا الكتاب . على أننا فى هذا الصدد نتقدم الى قارئنا برجاء واحد :

ألا يكون استداركه أو اعتراضه جدلا نظريا محضا ، بل يكون نقاشا موضوعيا مجسما مبنيا على نصوص بعينها ، كما بنينا كتابنا هذا كله على الدراسة المسهبة لنصوص معينة فهذه فى نظرنا هى الطريقة الواحدة التى سننجح بها فى استكشاف مجاهل أدبنا العربى ، واستجلاء طبيعته الفنية ، وتحقيق مفاهيمه الفكرية وقيمه الجمالية فلتكن كل دراساتنا لتراثنا العربى مبنية على نصوص بعينها محددة مضبوطة ، ولنتناقش فى فهمها وتفسيرها وتحليلها والحكم عليها ما حلا لنا النقاش .

ان آفة نقدنا الحديث هى أن معظمه مصروف فى الجدل النظرى المحض حتى حين يبدأ المتناقشون فى التجادث حول نص معين ، سرعان ما يتركونه ويتيهون فى أودية الجدل النظرى ونحن لا نرفض الجدل النظرى فى حد ذاته ، بل نسلم بأنه من أقوى الأسلحة التى يتوصل بها العقل البشرى الى الحقائق العامة والمدركات الكلية لكننا لم ندرس بعد من النصوص المعينة المحددة فى تراثنا الأدبى ما يبرر لنا هذا الجدل . والجدل النظرى الذى لا يستند على أرض صلبة من الدراسة التفصيلية لعدد كاف من الجزئيات يكون تام العقم ، ويكون جعجعة بلا طحن ومجرد كلام فى الهواء [1] . والمنهج العلمى الصحيح هو أن نبدأ بالدراسة

---

(١) من المحزن جدا أن نرى بعض أساتذة الأدب في جامعاتنا لا يفهمون هذه الحقيقة فيما يبدو ، فهم يسمحون لطلبة الدراسات العليا عندهم ان يختاروا لرسالة الماجستير أو الدكتوراه موضوعات عامة واسعة النطاق من المستحيل ان يقال فيها كلام مفيد في مرحلتنا الراهنة من العلم بتراثنا وهم بهذا يدلون على أنهم لا يفهمون أصلا طبيعة رسالة الماجستير أو الدكتوراه . فهذه الرسالة يجب أن تقوم على موضوع جزئي محدد تام الانحصار والتحديد يقتله الطالب بحثا ويستوفيه قراءة وتفكيرا حتى يصل فيه الى حقائق محددة لم تكن معروفة فتضاف الى الثروة المتزايدة من المعرفة بتراثنا وبهذه الدراسة المحصورة المحددة يتدرب الطالب على أن يتعمق فى موضوع معين تعمقا رأسيا لا على أن يشمله بنظرة أفقية موسعة هذه طبيعة الرسالة لدى الغربيين أنفسهم ، وبعد الوف الرسالات الجزئية ربما يأتى باحث فيستفيد من حشدها المتراكم فى تقديم نظرية معممة .

المعينة لألوف الجزئيات ، وبعدها ربما يحق لنا أن نعمم ونلجأ الى التفكير الذهني الصرف . أو ان شئت التعبير المنطقى المضبوط فقل ان الطريقة الاستقرائية فى الوصول الى المعرفة ، وهى التى تبدأ باستقصاء ألوف الجزئيات وترقى منها الى الحكم العام ، يجب أن تأتى قبل الطريقة الاستنتاجية التى تفرض الفرض النظرى ثم تطبقه على الجزئيات

ونحن لم ندرس بعد من نصوص الأدب العربى ما يبيح لنا الانتقال من الطريقة الاستقرائية الى الطريقة الاستنتاجية ، وأمامنا دون هذا أجيال متعددة من الدراسة العينية والاستكشاف الجزئى لتراثنا الأدبى . فلا يغرنّ نقادنا أنهم يجدون كتب النقد الغربى وعلم الجمال الغربى تفيض بالدراسات النظرية ، فان وراء هذه الكتب مكتبات مكدسة من الدراسة التفصيلية لنصوص بعينها أما نحن فماذا فعلنا الى الآن فى دراسة تراثنا ؟ قد سلمنا آنفا بما استطاع نقدنا الحديث — على أيدى رجال معدودين — أن يثمر فى ارتياد بعض الجوانب فى تراثنا ، واستكشاف بعض قيمه الفنية ، بل استخدمنا هذا دليلا على جدوى المنهج الحديث فى النقد بالمقارنة الى عقم المنهج التقليدى لكن حذار أن يأخذنا الاغترار والرضى بما حققنا ، فنحن لا نزال فى بداية الشوط ، بل لعلنا لا نزال نحبو ، وكل ما حققناه حتى اليوم لا يزيد عن تلمس طفيف لكنز ضخم ، ونظرات مبعثرة — وان يكن بعضها فيما يبدو لنا صائبا قيما — فى جنبات واد عظيم هائل الاتساع

نعم ، لا يزال تراثنا الأدبى الجسيم مجهولا فى معظم مناحيه ولا يزال كلامنا عنه قائما فى أغلبه على الافتراض والحدس والتعميم الذى لا يستند على جزئيات كافية . ومعظم انتاجات هذا التراث لم تدرس

بعد البتة أو لم تدرس الا دراسات قليلة جدا قاصرة عن التغلغل فى جزئياتها بعيدة عن الاحاطة فى مجموعها ويكفى أن تذكر الحقيقة التى سقناها فى تمهيدنا هذا أن الشعر الجاهلى — وهو أساس شعرنا كله والواضع لأوليات قيمه ووسائله الفنية — لم يدرس بعد الا عـددا قليلا من الدراسات ، دعك الآن من أن معظمها لا غناء فيه فان ظننّا أن ما ألفناه فى دراسة المتنبى مثلا — ولعله أسعد شعرائنا حظا فى عدد ما كتب عنه من الدراسات — قد بلغ كثرة تسمح لنا بالرضى والزهو ، فاننا سيتبخر غرورنا وتثوب الى رشدنا حين نقارن ما كتب عنه ، لا بما كتب عن شاعر انجليزى من الطبقة الأولى ، بل بما كتب عن شاعر انجليزى دونها بطبقات [1] ومقارنتنا هنا أيضا محصورة فى الكم ، فان وسعناها الى القيمة تقطعت نفسنا حسرات

دعنا نلخص الآن ما أدلينا به فى هذا التمهيد من ادعاءات قبل أن ننتقل الى مسألة جديدة . تراثنا الأدبى لا يزال مجهولا أو شبه مجهول . فان أردنا استكشافه استكشافا صحيحا يعرفنا بطبيعته ، ويبصرنا بقيمه ، ويفتح قلوبنا لصادق جماله ومتعته ، ويغذى عقولنا بصحيح دسمه ، فلن ينفعنا فى هذا السبيل أن نقتصر على المنهج التقليدى القائم عـلى علوم البلاغة التقليدية والنقد القديم لن نفهم الأدب العربى نفسه ولن نقدره حق قدره اذا اقتصر علمنا عليه ، بل لا مناص لنا من التزود بزاد غنى نكتسبه من دراسة أدب غربى لكن ليس معنى هذا ان نقحم على أدبنا مقاييس نحصلها من كتب النقد الغربى ، بل يجب علينا بعد دراستنا المتقنة للأدب الغربى الذى اخترناه أن ننسى مقاييسه المعينة

---

(١) احصيت الكتب والبحوث والرسالات التى ألفت عن الشاعر والقصصى الانجليزى الحديث د هـ لورنس ، فزادت على ثمانمائة !

وأن نكتفى بالنظرة الموسعة والحاسة المشحوذة اللتين اكتسبناهما من دراسته فنقبل بهما على أدبنا العربى ندرسه هو ونستخرج منه هو قيمه ومفاهيمه ومقاييسه التى نستخدمها فى تقديره والحكم عليه . لكن هذه الدراسة يجب — لأجيال قادمة متعددة — أن تكون منصبة على نصوص محددة بعينها ندرسها هى ونستقرى منها تدريجا ما نستطيع من مفاهيم وقيم ومقاييس

فى اجابتنا على هذا السؤال كيف ندرس شعرنا العربى ، اقتصرنا حتى الآن على الجانب الأدبى الصرف من الدراسة الأدبية لكن هذه الدراسة تكون بتراء شوهاء اذا انحبست فى الثقافة الأدبية الخالصة ولابد لها من أن تقام على أرض صلبة من المعرفة الصحيحة بالحقائق العلمية التى تحيط بإنتاج الأدب ، سواء منها ما يتعلق بالأديب ككائن حى ينتمى الى الجنس البشرى الذى يرتد بتسلسله الى الأصل الحيوانى ، وما يتعلق بالبيئة الطبيعية والاجتماعية التى تحيط بالأدب وانتاجه ولا نحتاج هنا الى أن ندلل على لزوم الثقافة العلمية لدارس الأدب بعد أن أنفقنا فى هذا التدليل قسما كبيرا من كتابنا المذكور الذى وضعناه منذ سبع عشرة سنة انما نريد أن نصف المعرفة العلمية التى تلزم كل من يتصدى لدراسة الشعر الجاهلى

هذا الشعر أنتجه قوم معينون ، عاشوا فى حقبة معينة من التاريخ ، فى بيئة جغرافية محددة الطبيعة الطبوغرافية والأحوال المناخية والعناصر الأحيائية النباتية والحيوانية ، فى مجتمع معين ذى أوضاع وظروف مادية وثقافية معينة . فالدراسة الفنية لهذا الشعر تكون محض تخريف وهجس اذا لم تربطه ربطا وثيقا بهذه الأحوال والأوضاع والعناصر والظروف ،

فترى فيه تأثره بها من ناحية ، وتتلمس تأثيره فى مجتمعه من ناحيــة أخرى . ولا نريد هنا أن نحصى الدراسات المكتبية التى يحتاج اليها دارس الشعر الجاهلى لتحصيل العلم الذى يلزمه قبل أن يحسن فهم هذا الشعر ، بل نود أن نلفت الأنظار الى أن الدراسة المكتبية مهما تكن سعتها واحاطتها لا تغنى عن الخبرة الميدانية المباشرة .

ماذا يعتقد باحثونا الذين يتناولون أدبنا القديم بالدراسة والنقد ؟ هم يعتقــدون انهم يكفيهم أن يظلوا قابعين فى مكتباتهم متقلبين بين جامعاتهم وأنديتهم الثقافية يقرأون الكتب والمجلات ويناقشون الطلاب والزملاء ويشاركون فى الندوات والحلقات ويضعون كتبهم ومقالاتهم وأحاديثهم ومحاضراتهم لكننا نرى ان من ولجب الباحث أن يخرج من جدران مكتبته وأن يهجر أنديته وفصوله فى القاهرة أو بيروت أو بغداد أو غيرها من العواصم العربية المتحضرة ، وأن يقصد ركنا من أركان الصحارى العربية الفسيحة فيتجول فيه زمنا ويشهد بعينيه وهاده ونجاده ورمــاله ووديانه ويرقب نباته وحيوانه ويقاسى ببدنه وروحه حر نهــاره وبرد ليله ويتلقى بوجهه عواصفه الرملية اللاذعة ويتنسم أرواحه ويصعد بصره فى سمائه ونجومه ، ثم يتحدث الى أهله البدو ويراقب طريقة حديثهم وسلوكهم وعاداتهم وتقاليدهم ولا نزعم أن هذا كله سيعطيه صورة صحيحة مضبوطة عن أحوال العصر الجاهلى السحيق : لكنه سيعطيه صورة مقاربة عظيمة الفائدة . فالأحوال المادية الجغرافية لا تزال كما كانت ، وما ينتج عنها من أنماط الحياة الاقتصادية والاجتماعية وأطرزة السلوك البشرى لا تزال فى أساسها قوية الشبه على رغم ما دخلها من تغيير دينى وسياسى وثقافى ولا يزال البدوى الصميم ابن الصحراء يستجيب لها استجابة تشبه شبها عجيبا ما كان يصدر من أسلافه منذ ألف وأربعمائة سنة

والذى لا شك فيه على أى حال هو أن الظروف الجغرافية لا تزال كما كانت فى العصر الجاهلى ، فمن السهل نسبيا على الدارس أن يتخيل فيها أولئك الجاهليين القدامى بعد أن يعرض نفسه تعريضا شخصيا مباشرا لقواها وعناصرها ونحن لا نصر على أن يتجه الباحث الى بلاد العرب نفسها ، فان كان هذا أمرا لا يستطيعه فليقصد أى ركن صحراوى غير بعيد عن بلده ، فسيجد فيه بعض العوض .

ولسنا نظن ان هذا المطلب منا مطلب غير معقول ، فما من عاصمة عربية ألا وتجاورها بيئة بدوية أو لا تبعد عنها أكثر من سفر ساعات قليلات ومطلبنا هذا على أى حال هو ما نعتقد أنه ضرورة لازمة لكل من يريد أن يفهم الشعر القديم فهما حقيقيا وقد اعترفت فى أحد كتبى السابقة بأننى لم أبدأ فى الفهم الصحيح للشعر القديم الا حين عشت فى السودان ، وتجولت فى باديته ، وهى عظيمة القرب فى خصائصها الطبيعية من البادية العربية ، بل هى فى حقيقة الأمر امتداد لها عبر البحر الأحمر (١)

فان تعسر هذا المطلب على بعض دارسينا فى انشغالهم بمشاغل الحياة المدنية المعقدة ، فهناك عوض آخر فيه بعض الفائدة وان لم يكن الحل المثالى . وهو أن يقرأوا كثيرا فى ثلاثة أنواع من الكتب . الكتب التى ألفت عن جغرافية بلاد العرب وأقاليم غربى آسيا وأحوالها التضاريسية

---

(١) فى الشهر الأول من وصولى الى الخرطوم كنت أدرس لطلبتى رائية الأخطل فى مدح عبد الملك بن مروان فلما جئت الى قوله « فى حافتيه وفى أوساطه العشر » فى وصف فيضان نهر الفرات قلت لهم انا لم أر العشر ، لكن يخيل الى من وصف الشعراء له ان طوله كـــذا وأوصافه كيت وكيت وهنا لاحظت أنهم يبتسمون فلما سألتهم عن سبب مرحهم قال أحدهم انظر يا أستاذ من هذه النافذة تر العشر أمام عينيك !

والمناخية والنباتية والحيوانية والكتب التى وضعها الرحالون الذين تجولوا فى بلاد العرب وعاشوا فيها زمنا ودرسوا أحوالها المادية والبشرية . وأسفار العهد القديم من الكتاب المقدس . أما كتب الجغرافيين فواضحة اللزوم والفائدة وأما كتب الرحالين فتعطينا صورا حسية وردود فعل نفسية عجيبة المشابهة لما نقرأه فى الشعر الجاهلى ، مع أن كتابها رجال غربيون عاشوا فى العصر الحديث فهم مختلفو الجنس والعقلية والثقافة والحاسة الفنية عن العرب القدامى ، وهذا من أعجب الشواهد على الوحدة الجذرية التى تجمع بين سلالات الجنس البشرى بجامع الانسانية المشتركة على اختلاف ظروفها المادية والثقافية وتباعد أحقابها التاريخية وقد قال سير جيمز ليال مترجم كتاب المفضليات ومحققه ان خير شرح على الشعر الجاهلى هو كتاب « بلاد العرب الصحراوية » للرحالة الايرلندى شارلز داوتى ونحن نوافقه على هذا موافقة تامة . وأما أسفار العهد القديم ففى شعرها أو نثرها الشعرى صور وتعبيرات تكاد تكون ترجمة حرفية لما نقرأه فى الشعر الجاهلى .

هذا ما يحتاجه دارس شعرنا القديم من الدراسة المكتبية والخبرة الميدانية للبيئة التى أنشأت ذلك الشعر لكنه يحتاج بعد هذا كله وفوق هذا كله شيئا آخر عظيم اللزوم والأهمية . هو أن يدرس الحياة . نعنى أن يفتح حسه وقلبه لها ، ويبلو تجاربها ، ويراقب سلوك البشر فيها واستجابتهم لها ، ويبذل نهاية جهده فى فهمهم والتشارك العاطفى معهم

فالأدب — كما شرحنا فى كتاب سابق — هو الثمرة العليا لتجارب الحياة الانسانية . ودراسته هى دراسة الحياة ، أولا وأخيرا ولو أن

باحثا أكبّ على كتب الأدب فأجاد استظهارها وحفظ شعرها ونثرها ، ثم أكب علـى المعارف الأدبية فأتقنها على تعددها من لغوية ونحوية وصرفية وعروضية وبلاغية ونقدية وتاريخية ، ثم أكب على حقائق العلم اللازمة لدراسة الأدب من جغرافية وأحيائية وفلكية ونفسانية ، ثم وسع دائرة قراءته فيما عدا ذلك من المعارف والعلوم التى تضمها بطون الكتب وجدران المعامل ، ولم يخرج الى عرض الحياة نفسها يحياها بعمق ويبلو تجاربها بحساسية ويذوق حلوها ومرها بتأمل وتمييز ويراقب تجارب الناس وردود فعلهم مراقبة متفهمة متعاطفة ، لما استطاع أن يفهم الأدب فهما صحيحا ولا أن يتذوقه تذوقا كاملا ، ولظل عاجزا عن أن يكسب الآخرين من طلاب وقراء فهما للأدب أو تذوقا ، ولكان أقصى ما يبلغه فى كتبه وأبحاثه أن يصير موسوعة يرجع اليها الدارسون اذا جهلوا أمرا أو نسوا أمرا وأرادوا أن يذكروا به وهذا قد يكون جماعا للعلم وقاموسا محيطا يدب على قدمين ، ولكن مستحيل أن يكون باحثا حصيفا أو ناقدا ذواقة للأدب .

فالأدباء لم ينتجوا أدبهم ليقدموا لنا ميدانا للتحذلق والتعالم واظهار السعة المعجمية والاحاطة الموسوعية ، بل انتاجهم الأدبى قطع من مهجهم حية نابضة دامية منتفضة ، وهم يريدون ممن يطلع عليها أن يشارك قلبه قلوبهم فى النبض والاضطراب للحياة ، والا فما أحسن دراسة انتاجهم .

والأدباء لم يحيوا حياتهم بعمق ويبلوا تجاربها بعنف ليقدموا لنا نصوصا نظهر فى دراستها اتقاننا للنحو والصرف واللغة والبلاغة ووسائل التصوير والأداء ومهارة التحليل والتركيب ، بل يقدمون لنا فوق هذا كله فرصة لنحيا معهم حياة جديدة فنغنى بذلك حياتنا المحدودة ونوسع

آفاقها ونضيف الى تجاربنا تجارب عشرات آخرين من البشر فكأننا لم نحى حياة واحدة بل حيوات كثيرات فى دائرة عمرنا المحدودة

وهذه أيضا حقيقة ما أكثر من يغفلونها من أساتذتنا وباحثينا ونقادنا . أعرف أستاذا جامعيا جليلا كان يتباهى بأنه قد تنسك للعلم واعتزل الحياة فى جدران مكتبه ليتفرغ لدراسة الأدب وتدريسه . وكان مغرما بأن يشبه نفسه بالراهب الذى تبتل فى صومعته عن مشاغل الحياة أفيستطيع هذا أن يفهم الأدب أو يفهمه طلبته وهو لا يدرى ما الحياة وما تجاربها التى يدور عليها الأدب ؟ (١)

على أن هذا العمل فى تجريب الحياة ان كان لازما لفهم كل أدب ، فهو أشد لزوما لفهم أدب قديم لأن عادات القدامى وعقلياتهم تختلف اختلافا كبيرا عما نعهده ونألفه فى حياتنا الحاضرة ، فلا سبيل لنا الى

---

(١) حين كنت طالبا بالجامعة المصرية لم يكن همى الا الانكباب على الكتب ألتهم منها أكبر عدد استطيعه وكنت لا أغدو ولا أروح الا وفى يدى كتاب مفتوح اقرأ فيه . وكان عملى هذا ـ كما أفهم الآن حين أتذكره وأحلله ـ مدفوعا بدافع مزدوج من حب القراءة والتباهى بما أفعل حتى يقال عنى أنى قارىء نهم ! الى أن بلغ هذا استاذى العظيم الذى أهديت هذا الكتاب اليه فأعلن انكاره وذمه ، وأخذ يتحيل الحيل لقطعى عن هذا السلوك ، ويرغمنى على المشاركة فى الحفلات والرحلات الطويلة محرما على أن اصطحب فيها كتابا واحدا . فكنت ادهش لسلوكه هذا ، اد كنت انتظر من اساتذتى ان يشجعونى على الاطلاع لا ان يصرفونى عنه

وحين اتممت تعليمى فى مصر ورحلت الى انجلترا أرسلت اليه خطابا أسأله عن المناهج التى ينصحنى بدراستها والكتب التى يوصينى بقراءتها فى تحضير رسالتى للدكتوراه . فجاءنى رده أن اترك المناهج والكتب والتحضير للدكتوراه سنة أو سنتين وأقبل على هذه الحيـــاة الجديدة الغريبة المشوقة التى أنت فيها فاحيها كاملة ! وهى نصيحة لم استطع تلبيتها مباشرة لحاجتى للحصول على الدكتوراه من أجل التثبيت والترقية فى الوظيفة ، لكنى تذكرتها بعد ذلك . ولست أجد نصيحة خيرا منها أهديها الى المقتصرين على الدراسات المكتبية

فهمها الا اذا تعمقنا دراسة الحياة ومراقبة النفس البشرية الى درجة توصلنا الى جذورها الأساسية الضاربة فى صميم النفس والتى لم تتغير على رغم تغير الظروف والأحوال فان لم نفعل هذا فلن نشعر نحو القدامى الا بالنفور والكراهية والادانة والذم ، لأننا لم نتعمق فى ذات أنفسنا وأنفس معاصرينا تعمقا كافيا لتبصيرنا بمواطن الشبه البعيـدة بيننا وبينهم

وسيرى قارىء هذا الكتاب كيف ان الجاهليين على عظم الاختلاف بيننا وبينهم فى العقائد والمثل وفى العادات والقيم وفى السلوك والاستجابة كانوا بشرا أمثالنا ، نستطيع حين نتعمق انفعالاتهم وردود فعلهم على أحداث عيشتهم أن نرى فيهم اخواننا فى الانسانية الخالدة ، فنفرح لفرحهم ونأسى لأساهم ونتقبل جرائمهم وأخطاءهم بالعطف والرثاء مهما تكن اداناتنا الأخلاقية لهم قوية

والى هذه الغاية من الفهم العليم المتعاطف الذى يجمع بين المعرفة الصاحية غير المخدوعة وبين القدرة على التعاطف والمرحمة يجب أن يوجه كل باحث ما استطاع أن يحصله من معرفة وخبرة بالأدب والفن والعلم وتجارب الحياة

هذا ما أحببت أن أمهد به لهذا الكتاب . وتلك هى الوسائل والغايات التى أرى وجوبها على كل من يتصدى لدراسة تراثنا الأدبى أما طبيعة المنهج المفصل الذى اصطنعته فى دراسة الشعر الجاهلى فلست أحتاج الى شرحها فى هذا التمهيد . فان الكتاب نفسه بفصوله المتعاقبة سيشرح هذه الطبيعة شرحا متدرجا عمليا فى الفصل بعد الفصل . انما احتاج منذ البدء الى أن أنذر قارئى بأن هذا المنهج سيقتضيه جهدا جادا فى التعاون

الخيالى والمشاركة العاطفية ان أراد أن يحقق فى دراسة الشعر الجاهلى أكبر منفعة مستطاعة . لكن هذا الجهد نفسه سأفصل الحديث فى وصفه وأمهد للقارىء سبيل القيام به وأبذل جهدى فى مساعدته على تحقيقه . وفى كل هذا أطمع أن ألقى من تعاون القارىء ما يمكننا معا من بلوغ الغاية المرسومة

الفهم العليم المتعاطف هذا ما يجب أن نسعى الى تنميته فى قلوبنا وفى قلوب أبنائنا نحو تراث الأجداد وعلى هذا الفهم وحده نستطيع أن نبنى اعتزازا قوميا صحيحا غير زائف ، لا يصدر عن محض الاغترار الجاهل ولا يقوم على مجرد الدعاوى الجوفاء ، لأنه يقدر التراث حق قدره دون أن ينتقص منه أو يبالغ فيه ، فيستمد من ذخره القيم ويسعى فى تصحيح نقائصه ، وبذلك يضع الأساس المتين لقوميتنا الجديدة الصاعدة .

الفصل الأول

عناصر الموسيقى الشعرية

نبدأ بحقيقة معروفة أن الشعر يتكون من كلمات ، أى من ألفاظ لغوية لها معان ، ينسجم بعضها مع بعض فى اصدار ايقاع مرتب بنوع ما من أنواع الترتيب المطرد فالنثر أيضا له ايقاع ، لكن ايقاع النثر لا يأتى بترتيب معين يطرد فى السطر بعد السطر . من هذا نرى أن كل ما يريد الشاعر أداءه الينا من مضمون فكره وعاطفته انما يؤديه الينا عن طريق الكلمات اللغوية ، بما لها من معان وبما لها من خصائص موسيقية

وقد قصر العروضيون اهتمامهم على الأنماط النهائية التى يتخذها الايقاع الشعرى ، وسموها بحورا ولكن الشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الايقاع العام الذى يحدده البحر بل يحققها أيضا « أولا » بالايقاع الخاص لكل كلمة أى كل وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت ، و « ثانيا » بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة فى البيت ، وتوالى هذه الحروف فى كل كلمة من الكلمات المستعملة ، ثم الجرس المؤتلف الذى تصدره الكلمات فى اجتماعها فى البيت كله ثم فى تتابعها فى البيت بعد البيت فى كل قصيدة أو قسم من قصيدة

والانسجام بين جانبى الايقاع والجرس هو الذى يصدر ما نسميه

بالنغم الشعرى ، وهو اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الايقاع فى تموج يعلو ويهبط ، ويلين ويشـــتد ، متلائما مع تموج الفكرة والانفعال . ومن الواضح أن العروضيين أهملوا جانب النغم ، ونحن لا نريد أن نلومهم على هذا الاهمال ، فقد كان هذا الجانب خارجا عن حدود علمهم الذى وضعوه (وان كان يكوّن جزءا أصيلا من علم العروض الانجليزى مثلا) انما نريد أن نؤكد أننا فى استماعنا الى الشعر يجب أن ننصت لا الى الايقاع العام وحده الذى يظهر فى بحور العروض وصحة اتباع الناظم لها ، بل ننصت أيضا الى الايقاع الخاص لكل كلمة لغوية والى الجرس الذى تصدره الحروف والى انسجام الايقاع والجرس فى النغم الشعرى للبيت الكامل ثم للأبيات المتعاقبة .

موسيقى الشعر تتكون اذن من جانبين أساسيين متلازمين متكاملين ، الايقاع والنغم . ولكى نوضح ما نعنيه بالفرق بينهما نذكر بيتين يتحدان فى الايقاع العام لاتحادهما فى البحر ، لكنهما يختلفان اختلافا بيّنا فى الايقاع الخاص للكلمات كما يختلفان اختلافا بينا فى النغم

فبيت امرىء القيس الذى يصف نشاط حصانه وصهيله الجياش الحامى

على الذَّبل جيّاش كأن اهتزامه إذا جاش فيه حَميه غَلْىُ مِرْجَلِ[1]

يتفق فى الايقاع العام لبحر الطويل مع بيت عمر بن أبى ربيعة فى وصف حصانه المتعب الذى يشكو الاجهاد

---

(١) الذبل الذبول أى ضمور جسمه جياش يجيش فى عدوه كما تجيش القدر فى غليانها اهتزامه تردد صهيله فى صـــدره • حميه غليه • المرجل القدر التى يغلى فيها الماء أو الطعام • يقول على الرغم من ذبول جسمه وضمور بطنه تغلى فيه حرارة نشاطه ويتكسر صهيله فى صدره مثل غليان القدر يصف نشاطه وحميته فى عدوه على ذبول جسمه

تشكّى الـكُمَيْتُ الجرىَ لما جهدتُه وبيّن لو يسطيع أن يتكلما [1]

ولكن من الاستماع الأول يتبين لنا الاختلاف الكبير فى موسيقى البيتين . وهو اختلاف ينشأ من اختلاف الألفاظ اللغوية التى يستخدمها كل من الشاعرين ، والايقاع الخاص لكل منها ، والحروف المعينة التى يتكون منها كل لفظ ، وانتظام هذه الحروف بتواليها فى المقطع بعد المقطع وهذا الانتظام والتوالى هو العامل الأكبر فى اختلاف النغم ، فان البيتين يشتركان فى ثلاثة عشر من الحروف الهجائية ، وينفرد بيت امرىء القيس بخمسة أحرف ، وينفرد بيت عمر بأربعة أحرف فجانب التشارك أكبر فى الحقيقة من جانب التفرد ، لكن التنظيم المختلف للحروف هو الذى يصدر النغم الكبير الاختلاف .

فان وجد القارىء شيئا من الصعوبة فى تتبع كلامنا هـذا فاننا نستميحه قدرا من الصبر ، لأننا سنشرح فيما بعد كل هذه المسائل شرحا مفصلا ، ثم يستطيع القارىء أن يعود الى البيتين بعد هذا الشرح ليحلل ايقاعهما ونغمهما على ضوء ما سنقدم من شرح مفصل لعناصر الايقاع والنغم والمهم أن القارىء لا شك يوافقنا منذ البدء عـلى الاختلاف البين فى موسيقى البيتين مع اتحادهما فى الايقاع العام للبحر . والموجد الأول لهذا الاختلاف هو اختلاف المعنى الذى ينقله كل من الشـاعرين والعاطفة التى يريد أن يحملها الى السـامع فحصان امرىء القيس يصهل فى قوة وهو على أشد نشاطه وحميته . وحصان عمر يشكو فى ضراعة وأسى وهو منهوك القوى يطلب وقف الرحلة

---

(٢) الكميت الحصان ذو اللون الكميت ، وهو الذى اختلطت حمرته بسواد .

ومن هذا ترى ان الاختلاف يقوم على أسباب أساسية عضوية من طبيعة المعنى المحمول والعاطفة المؤداة .

ولا شك ان نقاد الشعر القدماء التفتوا بعض التفات الى اختلاف النغم بين الأشعار . لكنه كان فى معظمه التفاتا قاصرا لم يكادوا يزيدون فيه على الاشارة الى الفروق السطحية العامة بين النغم الضخم المتين الجزل وبين النغم اللين الرقيق العذب وهم يصوغون ملاحظاتهم فى عبارات انشائية عامة غامضة صارت مجرد أكليشيهات مكررة ، دون أن ينظروا نظرا دقيقا فيما يصدر عنه هذا النغم النهائى من دقائق الحروف والحركات والمقاطع ونظام تواليها وترتيبها فيما بينها

فان أردنا نحن أن نكون أدق نظرا فلننظر أولا فى الحروف ، وهى العناصر الأولى التى تتكون منها الألفاظ ، لكى ندقق الاستماع الى اختلاف مخارجها من جهاز النطق ، واختلاف وقعها على حاسة السمع وهذا يرغم كل دارس جاد للأدب على أن يبدأ بدراسة مجملة لعلم الأصوات اللغوية (فونيتيكا) [1] ومنه يتعلم كيف يصدر بعض الحروف من أقصى الحلق ، وبعضها من أقصى اللسان أو من وسطه أو من طرفه ، على اختلاف بينها بحسب وضع اللسان من الحنك (سقف الفم) وبعضها يمر صوته من خلال الأنف ، وبعضها يمر صوته من الشفتين ، منفرجتين أو مستديرتين أو منطبقتين . وهى تختلف

---

(١) يجد القارىء العربى عرضا حسنا لأهم حقائق هذا العلم واستقرائها فى اللغة العربية فى الكتب الثلاثة الآتية ، والأول منها بنوع خاص قد أفدنا منه فى مواضع متعددة من كتابنا هذا

ابراهيم أنيس الأصوات اللغوية ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٦١ .
محمود السعران: علم اللغة ــ مقدمة للقارىء العربى، القاهرة ١٩٦٢.
تمام حسان مناهج البحث فى اللغة ، القاهرة ١٩٥٥ .

فى كمية الهواء التى تخرج مع كل منها ، ويختلف هذا الهواء أيضا فى نصيبه من قوة الانطلاق   والصـوت الانسانى يختلف فى النطق بين مقطع ومقطع فى الدرجة بين حدة وعمق ، وفى الشدة بين وضـوح وخفوت   وبهذا كله وغيره من العوامل تختلف الحروف فى قيمتها من الهمس والجهر ، والشدة والرخاوة والميوعة والاسترسال والتكرار ، والنفث والفحيح والصفير والأزيز والجشة والغرغرة الخ   وهذا كله له وقع مختلف على الأذن ، بل له لوكة مختلفة فى الفم

هذا عن الحروف فى افرادها ، ولكن انظر أيضا فى تتابعها وما له من تناسق النغم أو تنافره   وفى الشعر الجيد نجد تلاؤما بين هـذه الصفات الحرفية وبين نصيب العاطفة من الحـدة والعمق ، والتوتر والارخاء ، والاندفاع والضبط ، الى غير ذلك من صفات العاطفة   ونجد انسجاما بين نوع العاطفة و « طعمها » أو ما تتوهم لها من طعم ، من حلاوة أو مرارة ، من فرحة منطلقة أو حسرة مكبوتة أو غضبة هائجة أو صراخ ممزق أو زهو عريض أو خذى ذليل

كل هذا لا تجد دراسة جادة له فيما كتبه البلاغيون والنقـاد القدامى ، وهو عظيم التعلق بوظيفتهم بل هو منها جزء ضرورى . لكنك تجد شيئا منه فيما كتبه فريق آخر من العلماء ، هم اللغويون القدامى . فقد التفت هؤلاء الى مخارج الحروف وفرقوا بينها ، ثم زادوا على ذلك فتأملوا فى اجتماع الحروف فى الكلمة والعلاقة بين انتظامها الخاص فى الكلمة وبين معنى الكلمة . ولكن ما كتبه اللغويون فى هذا الموضوع شديد النقص اذا نظرت اليه فى ضوء العلم « الفونيتى » الحديث ، لأنهم لم يدركوا مخارج الحروف ادراكا علميا صحيحا وأخطأوا فى

تصنيفها وتسميتها وهم على كل حال يشكرون على ما بذلوا من جهد ، لكن البلاغيين والنقاد لم يستفيدوا كثيرا مما دونه علماء اللغة فى هذا الموضوع ، بل تجد خير الملاحظات فيه من عمل اللغويين لا من عمل البلاغيين والنقاد ، وهو فى حقيقته أدخل فى وظيفة هؤلاء ومن أبرع علماء اللغة فى هذا المجال أبو الفتح عثمان بن جنّى فى خصائصه ، فقد عقد فصلا رائعا (سنعود اليه فيما بعد) نظر فيه فى العلاقة بين جرس الحروف وانتظامها فى اللفظ وبين المعانى التى يؤديها اللفظ أما البلاغيون والنقاد فلم يكد يزيد التفاتهم فى هذا المجال على قولهم ان مخارج الحروف ينبغى أن تكون « فصيحة » ، وجعلوا أحد شروط الفصاحة عدم تنافر الحروف ، وعلى اعجابهم بالأبيات التى رأوا تحقق الفصاحة فيها ، معبرين عن هذا الاعجاب بعبارات عامة مائعة تخلو من التحليل الدقيق ، وذمهم للأبيات التى رأوا خلوها من الفصاحة . وحتى فى مقياسهم الذى وضعوه للفصاحة ، وهو عدم تنافر الحروف ، قد خانهم التوفيق ، لأنهم لم ينتبهوا الى أن المعنى والعاطفة قد يقتضيان هـذا التنافر ويجعلانه أمرا لازما انظر مثلا الى بيت امرىء القيس يصف شعر محبوبته ، وهم يستشهدون به على قبح التنافر

غَدائرُه مستشزِراتٌ إلى العُلا   تَضِلُّ العِقاصُ فى مُثَنًّى ومُرْسَلِ [1]

لا شـك ان فى قوله « مستشزرات » تنافرا بين الحروف يجعل الكلمة ثقيلة فى النطق ولكن قليلا من التفكير يهدينا الى أن هـذا التنافر لازم لزوما فنيا مؤكدا ، لأنه ينطبق على الصورة التى يريد الشاعر

---

(١) غدائره خصله مستشزرات مرتفعات تضل تغيب وتتيه بعضها فى بعض من كثافة شعرها . العقاص الخصل المجموعة أو الشعر المفتول تحت الخصل مثنى فتل بعضه فى بعض . مرسل: غير مفتول .

أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التى تتزاحم على رأس محبوبته وترتفع الى أعلى ويغيب باقى الشعر الكثيف تحتها من مفتول ظل على انتظامه وغير مفتول انطلق هنا وهناك صورة غنية رائعة ، حاشدة زاخرة مزدحمة ، اذا أجدنا تصورها واستمعنا الى «مستشزرات» أدركنا كيف انها تقتضى هذا التنافر وبدأنا نستحليه وتتلذذ بتعثر لساننا فى النطق به هو حقا تنافر ولكن ما أقوى انسجامه مع الصورة المرسومة ويزداد هذا وضوحا اذا نظرنا فى البيت الذى يسبقه فى وصف هذا الشعر أيضا

وفَرْعٍ يَزِينُ المَتْن أسودَ فاحمٍ أثيثٍ كقِنْوِ النخلة المُتَعَثْكِلِ[1]

فهذه الكلمة الأخيرة التى تبدو غريبة نافرة لمسامعنا والتى تثير سخرية متعلمينا لأنهم لا ينتبهون الى صدقها التصـويرى ولزومها الحيوى ، لا نظن قارئنا يحتاج الآن الى أن ننبهه الى انسجامها بحروفها وترتيب مقاطعها مع الصورة الكثيفة المتداخلة التى يريد الشاعر أن يرسمها لهذا الشعر الغزير الغنى بالتجعدات المتدلى على ظهرها . فلا شك ان ما فى ايقاع هذه الكلمة من اضطراب وفى جرسها من ثقل يحكى كثافة الصورة المؤداة وتموجها استمع خاصة الى موضع الثاء الساكنة فى هذه الكلمة ، ثم استمع الى التقاطها لنغم الثائين اللتين تقدمتا فى كلمة « أثيث » .

وليعد القارىء أيضا الى البيت التالى فى معلقته ، ولينظر انسجام

---

(١) فرع شعر تام المتن الظهر فاحم شديد السواد ٠ أثيث كثير قنو النخلة شمراخها الذى يحمل الثمر المتعثكل الذى قد دخل بعضه فى بعض لكثرته ٠ أو المتدلى من ثقل الثمر عليه ٠

شطره الثاني بايقاعه الداخلي المضطرب وجرسه الغليظ مع الصورة الطبيعية التي يريد تصويرها

فلما أجزْنا ساحة الحيّ وانتحى بنا بطنُ خَبْتٍ ذي حقافٍ عَقَنْقَلِ

امرؤ القيس لم يستعمل هذه الألفاظ اذن لأنه شاعر جاهلي خشن جلف يحب الحوشيّ من الكلمات ويعجز عن تحقيق التناسق وعدم التنافر في كل ما ينظم ، بل لأن صورته المقصودة وعاطفته الغالبة تقتضيها اقتضاء عضويا والسبيل الى اقناع متعلمينا بهذه الحقيقة حتى يكفوا عن سخريتهم ونفورهم ويبتدئوا في تذوق هذه التعبيرات والطرب لها هي أن نذكرهم بأننا لا نزال نفعل مثل هذا بألفاظنا الدارجة اذا اقتضى المعنى المراد . تأمل مثلا في لفظنا الدارج « مفشكل » والفعل «اتفشكل» وقربه من كلمة امرىء القيس « متعثكل » . واستدع الى ذاكرتك ألفاظا دارجة أخرى تمثل باضطراب ايقاعها وتنافر حروفها ما يراد من معنى .

اليك بيتا آخر لا شك في تنافر حروفه وثقل نطقها ، هو بيت تأبط شرا :

قليلُ ادّخارِ الزادِ إلا تَعِلَّةً فقد نَشَزَ الشُّرسوفُ والتصقَ المِعَا

لا شك أن في قوله « نشز الشرسوف » من التنافر والثقل ما يذكرنا بجملة « خشب السقف سبع خشبات » التي كان آباؤنا واخواننا يطلبون الينا أن ننطق بها عشر مرات حتى يضحكوا على تعثر لساننا فيها بعد المرة الثالثة أو الرابعة لكن لم لجأ تأبط شرا الى هذا التنافر ؟ ألأنه بدوي متوحش عديم الفصاحة ؟ بل لأنه يصف نفسه — وهو من الشعراء الصعاليك — بالجوع وقلة الطعام حتى أصابه الهزال فبرزت رؤوس

ضلوعه فى صدره شاخصة للعيان أفكان يستطيع أن يؤدى صورته هذه أداء حيا بغير هذا التنافر ؟

وفى شعرنا القديم أمثلة كثيرة لهذا التنافر المقصود الذى يؤدى وظيفة عضوية فى التصوير الشعرى بربطه بين المعنى واللفظ لكن علماء البلاغة كرهوه فى اشتراطهم عدم التنافر ليكون الكلام فصيحا غير مدركين أنه اذا كان معنى « الفصاحة » افصاح المتكلم لما يعنيه أى اظهاره له وابانته عنه ، فقد يقتضى هــذا الافصاح التنافر اذا كانت الصورة التى يريد نقلها متنافرة لكنهم قل أن ينظروا الى الصلة التى تربط بين الحالة العاطفية للمتكلم وبين أدائه لها ، فقل أن ينظروا الى الرابطة العضوية الحية بين اللفظ ومعناه ، فاذا نظروا الى اللفظ فصلوه فى الغالب عن المعنى ، واذا نظروا فى المعنى فصلوه فى الغالب عن اللفظ ، وليس جدالهم الطويل حول تفضيل المعنى أو اللفظ الا شاهدا على فصلهم هذا بين وجهين لم يهتدوا الى الرابطة الحيوية التى توحّــد بينهما . وحتى الذين فضلوا منهم المعنى على اللفظ — فأعجب بتفضيلهم هذا بعض نقادنا المحدثين ورأوه دليلا على تحرر هؤلاء وتقدمهم — قد وقعوا فى نفس الخطأ اذ لا مسوغ لتفضيل أحدهما فلا قيمة للفظ مفصولا عن معناه الذى يؤديه ، ولا وجود للمعنى فى الأدب الا اذا عثر على اللفظ المناسب له والأديب الحق هو الذى يوفق بالهامه وبخبرته بين الخصائص المادية للفظ وبين الظلال الدقيقة لمعناه والنبرات الدقيقة لعاطفته .

لكن نترك الآن الحروف الساكنة أو الصامتة ونأتى الى ما يسمى الحروف الصائتة أو حروف اللين ، وهى الحركات التى تلحقها من فتحة وكسرة وضمة وقد التفت القدماء الى أن الضمة أثقل الحركات ،

وان الفتحة أخفها ، وان الكسرة بين بين ولكنها ملاحظة يكتفون بتدوينها (ويخطىء اللغويون منهم فى معرفة السبب العضوى الصحيح لها) ثم قل ان يهتموا بتلمس نتائجها الدقيقة فى النغم الشعرى للأشعار التى يدرسون ولكن من واجبنا أن نوليها انتباهنا فهى من أهم الوسائل التى يستعملها الشعراء القدامى لنقل فكرهم وانفعالهم انظر مثلا فى قول الأعشى يصف سمنة محبوبته وضخامة أوراكها وامتلاء ذراعيها بالشحم :

هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرافِقُها[1]

هـذا الشطر الذى يستعيذ متعلمونا من غلظته حين يسمعونه ويضجون بالضحك الساخر من قائله ، لأنهم لا ينبهون الى أن الشاعر لا يأتى به لأنه هو غليظ جلف (وقد كان الأعشى من أرق الشعراء وأحلاهم موسيقية) ، بل لأنه يتعمد تعمدا أن يأتى بألفاظ ضخمة ليصدر الصورة الضخمة التى يريد حملها الينا بل لا شك عندنا ان هذه الألفاظ ليست غليظة على مسامعنا الحديثة فحسب ، بل كان لها فى افرادها واجتماعها وقع غليظ مقصود الغلظة على آذان سامعيها من القدماء ، وأن الأعشى حين نطق بهذا الشطر تعمد أن يغالى فى تضخيمها ليحمل سامعيه على مزيد من الاعجاب والسرور وهى نظير ما نستعمله فى لغتنا الدارجة حين نريد أن ننقل نفس المعنى أو معنى قريبا منه فنقول مبغلط ، مرهرط ، ملهلط ، مجلبظ ، ملظلظ

---

(١) هركولة ضخمة الوركين فنق جسيمة فتية حسنة منعمة. درم جمع أدرم والمرفق الأدرم الذى يكسوه الشحم ويغطيه فلا يكون عظمه ناتئا

على ان الذى نريد أن نتبينه الآن هو أثر الضمات المتتابعة فى اصدار هذه الغلظة ، الضمة على التاء الأخيرة فى الكلمة الأولى ، والضمات الثلاث على الفاء والنون والقاف فى الكلمة الثانية ، والضمتان على الدال والميم فى الكلمة الثالثة فاذا نطقت الآن بهذا الشطر تبين لك ان هـذه الضمات الست ترغمك على أن تمط شفتيك الى الأمـام وتكورهما فى تكويرات متعاقبة فى هيئة تحكى الصورة الضخمة المتكورة التى يريد الأعشى أن يصورها . (يعينك فى هذا المجال أن تتذكر شفتى ممثلنا الفكاهى اسماعيل ياسين ، وكيف يمطهما ويكورهما) ولكن لا تهمل الضمة السابعة والأخيرة التى تأتى على القاف فى الكلمة الأخيرة فتلتقط الصدى وتردده ترديدا نهائيا وما أظننا نلفت نظر متعلمينا الى أن هذه الصورة الضخمة متعمدة ، ونرجح لهم أن الأعشى فى انشاده البيت قد تعمد أن يضاعف من تكوير هذه الضمات ، حتى يتحول نفورهم وازدراؤهم الى اعجاب كبير واستظراف قوى لهذا الشـطر المطرب . حقا ان أذواقهم الحديثة لن تبرح نافرة من هذه السمنة الزائدة لجسم المرأة الموصوفة ، لكن علينا أن نحاول اقناعهم بواجبهم فى محاولة التعاطف الفنى مع الشاعر والنظر الى جمال المرأة ولو نظرا مؤقتا من وجهة نظره ، وأن واجبهم على أى حال أن يعجبوا بمقدرته الفنية على أداء صورته مهما يخالف ذوقهم ذوقه وبعد فان كنا الآن لا نعجب فى المرأة بكل هذه السمنة البالغة ، فلا نزال نعجب بصفة « الاستدارة والتكوير » فى أجزاء جسمها ، وحسناوات هوليوود يتباهين بمدى تحقق هذه الصفة فى أجسامهن ، وقد وضعوا لها لفظا حديثا خاصـا Curvatious معناه « كثير الأقواس أو التكورات » أفلم ينجح الأعشى بضماته السبع فى أن يؤدى أداء شعريا ما تؤديه صورهن الفوتوغرافية ؟

ونضرب على الثقل الذى يحقق نجاحا تصويريا لحركة الضمة مثلا آخر من بيت زهير بن أبى سلمى يصف الناقة التى تجر السانية (وهى أداة الرى التى كانوا يسقون بها الأرض المزروعة ، وسندرس أبياته كاملة فى فصل قادم)

وخلفَها سائق يحدو إذا خشيت منه اللحاقَ تمدُّ الصُّلْبَ والعنقا

انظر فى هذه الجملة الأخيرة « تمد الصلب والعنقا » ، أولا بحروفها القوية من التاء والميم والدال المشددة والصاد والباء والقاف ، وثانيا بضماتها الخمس على الميم والدال والصاد والعين والنون . وتأمل كيف تصور هذه الضمات حركة كتفى الناقة ورقبتها اذ تقفعها وتمدها الى الأمام فى محاولتها المذعورة أن تفر من السائق الذى يلاحقها من خلفها ويهددها بالضرب .

* * *

حين يجتمع الحرف مع حركة يكونان مقطعا ، وسمى المقطع مقطعا لأنه أصغر الأجزاء التى يمكن أن تقسم اليها الكلمة ويمكن النطق بها مستقلة فلننظر الآن فى المقاطع بعد أن نظرنا فى الحروف والحركات على حدة . نجد ان الشعر العربى يستعمل نوعين من المقاطع ، مقطع قصير ومقطع طويل . فالقصير يتكون من حرف واحد تلحقه حركة قصيرة ، فتحة كانت أو كسرة أو ضمة ، مثل الحاء المفتوحة من كلمة « حركة » ، وكذلك الراء المفتوحة والكاف المفتوحة من نفس الكلمة والطويل اما مقفل يتكون من حرف تلحقه حركة قصيرة فحرف آخر ساكن ، مثل « قد » و « لم » ، واما مفتوح يتكون من حرف واحد تلحقه حركة طويلة أى ممدودة ، مثل « ما » و « فى » و « ذو » .

وقد سوى العروضيون بين هذين النوعين من المقطع الطويل ، وسموهما باسم واحد هو « السبب الخفيف » لأنهما يتساويان فى كمهما من التفعيلة العروضية لكن بينهما فى حقيقة الأمر اختلافا موسيقيا جسيما ، لا يظهر فى الايقاع العام للبحر العروضى ولكنه يظهر فى الايقاع الداخلى لوحدات الكلمات ، كما يظهر فى النغم فالنوع الثانى المنتهى بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع النغم وتطريبه ، الأمر الذى لا يسمح به النوع الأول المنتهى بحرف ساكن . فى حين يسمح هذا النوع الأول بتأكيد الجرس الصوتى للحرف الساكن كما لا يسمح به النوع الثانى .

والشاعر يكثر من أحدهما دون الآخر أو يراوح بينهما حسبما ينسجم مع المعنى الذى يحمله ومع درجة عاطفته ونوع نبرته . فالمتنبى فى بيته

ولا تحسبنَّ المجدَ زِقًّا وقَيْنةً   فما المجدُ إلا السيفُ والفتكةُ البِكْرُ

يكثر من مقاطع النوع الأول المقفلة ، ولا يستعمل من النوع الثانى المنتهى بحركة ممدودة الا مقطعا واحدا فى بيته كله ، وهو «لا» . والسبب هو أن المقاطع المنتهية بتأكيد الجرس الصوتى للحرف الساكن أكبر انسجاما مع فكرته وانفعاله اذ يدعو الى الفتك وتمزيق اللحم بضربات وطعنات حادة قاسية . فاذا جئنا الى البيت التالى له مباشرة

وتضريبُ أعناق الملوك وأن تُرَى   لك الهبواتُ السُّودُ والعسكرُ المَجْرُ

وجدناه حتى قوله « والعسكر المجر » يكثر من المقاطع المفتوحة المنتهية بحركات ممدودة ، فيستعمل منها ستة ، لأنها أكبر تمثيلا لما يريد تصويره من حركات السيف الواسعة الكاسحة التى تمتد فيها الذراع الى أقصى اليمين وأقصى اليسار لتطيح بأعناق الملوك فى كل جهة ، ولأنها

أيضا أكبر تصويرا لارتفاع الغبار الأسود العظيم الذى تثيره سنابك الخيل فيتصاعد الى كبد السماء طبقة فوق طبقة تمثلها المدات المتتالية التى تزيد نبرتها فى العلو واحدة بعد الأخرى حتى اذا أتى الى قوله « والعسكر المجر » ترك المدات فجأة ولجأ الى المقاطع المقفلة ، لأنه يعود بنا فجأة من أعلى السماء الى الأرض الصلبة لنرى عليها هذا الجيش الجرار ونسمع دبيبه الثقيل

كذلك فى بيته

أصخرة أنا ؟ مالى لا تحركنى   هذى المُدامُ ولا هذى الأغاريد

نجده فى أول البيت يستعمل مقطعين مقفلين منتهيين بحرف ساكن ليمثل صيحته الحادة الغاضبة بنفسه وفى باقى البيت يلجأ الى المقاطع المفتوحة المنتهية بحركة ممدودة ويكثر منها حتى تسمح لصوته بالتطريب اذ يصور شجنه ولوعته ويبلغ أقصى شكواه الحزينة الشجية فتجده قد استعمل ما لا يقل عن أحد عشر من هذه المقاطع . فاستمع الى تتابعها وكيف تسمح للصوت بالتموج مع العاطفة

ما — لى — لا — نى — هـا — دا — لا — ها — غا — رى — دو

فى العربية نوع ثالث من المقاطع زائد الطول ، حتى ان بعض العلماء المعاصرين يسمونه طويلا ويسمون « متوسط الطول » ما سميناه نحن طويلا وهذا المقطع الزائد الطول يتكون من حرف فحركة ممدودة فحرف آخـر ساكن ، مثل « مال » بتسكين اللام أو « عيـد » أو « حوت » بتسكين كل من الدال والتاء . أو يتكون من حرف فحركة قصيرة فحرفين ساكنين ، مثل « قلب » بتسكين اللام والباء ، أو « شد »

بالدال المشددة الساكنة . وهذا النمط الثانى منه لا يرد فى الشعر العربى ، أما نمطه الأول المكون من حرف فحركة ممدودة فحرف ساكن فيرد فى القافية فقط ، وتسمى حينئذ مقيدة مردفة

من هذا نرى أن النظام الأساسى للايقاع فى الشعر العربى هو نظام كمى ، يقوم على قصر المقاطع وطولها . والمقطع الطويل يستغرق فى نطقه ضعف الوقت الذى يستغرقه المقطع القصير وانما تختلف البحور العروضية باختلاف نظامها فى ترتيب المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة فبحر المتقارب مثلا (فعولن فعولن فعولن فعولن فى كل شطر) تتكون وحدته العروضية من مقطع قصير يليه مقطعان طويلان ، وتتكرر هذه الوحدة بهذا النظام أربع مرات فى كل شطر فى حين أن بحر المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فى كل شطر) تتكون وحدته العروضية من مقطع طويل فمقطع قصير فمقطع طويل ، وتتكرر هذه الوحدة بنظامها هذا أربع مرات فى كل شطر .

الايقاع العروضى يقوم اذن على مجرد ترتيب الطول والقصر ، أى الكم ، وليس فيه نظام المقاطع المنبورة (أى التى يقع عليها ضغط) والمقاطع غير المنبورة . لكن علينا أن نتذكر جيدا أن كلامنا هذا ينطبق على الايقاع العام فقط ، ولنتذكر ما قلناه من أن موسيقى الشعر الكاملة لا تتكون من الايقاع العام أو العروضى وحده ، بل تنشأ أيضا من الايقاع الداخلى الخاص للكلمات كوحدات لغوية لها كيان مستقل ومن تفاعل الايقاع والجرس فى اصدار النغم . فان كان أساس الايقاع العروضى لا محل فيه لاختلاف المقاطع فى النبر والنغم ، فان هذا الاختلاف له أثره العظيم فى الايقاع الخاص لكل جملة شعرية .

فالبيتان السابقان للمتنبى ، اللذان يصوران نظرته فى المجد ، لا شك ان البيت الأول منهما ، المكون من مقاطع مقفلة ، يحتاج الى قراءة سريعة حادة بأنفاس قصيرة متلاحقة كطعنات المدية ، فى حين يحتاج ثانيهما الى قراءة طويلة النفس تشبع المدات وتطيل فيها حتى تصور الضربات الواسعة الكاسحة للسيف ، وحتى تصور تصاعد الغبار وارتفاعه طبقات الى السماء والنتيجة هى أن البيت الثانى تستغرق قراءته الشعرية الصحيحة زمنا أطول مما يستغرقه البيت الأول ، وان كان كلاهما على نفس بحر الطويل ذى الكم العروضى الواحد كما ان اجادتنا لقراءة هذين البيتين ستسمح بالظهور لعناصر موسيقية من النبر والتنغيم لا يحسب لها حساب فى البحر العروضى ، ولكنها ستعطى كلا من البيتين موسيقى مختلفة جدا عما للبيت الآخر كذلك ثالث أبيات المتنبى التى سقناها يحتاج بعد فاتحته السريعة الى قراءة طويلة مشبعة للمدات حتى تسمح للصوت بالتموج والتطريب مع العاطفة الحزينة الشاكية

وقد قصر العروضيون انتباههم — بطبيعة علمهم بحدوده التى حددوها له — على الايقاع العام الذى يقوم على الكم وحده ، أى على قصر المقاطع وطولها ولكن نرجو أن يكون فيما قدمنا — وستأتى فى فصولنا القادمة أمثلة أخرى — ما يلفت نظر القارىء الى أن الاقتصار على النظر فى الايقاع العروضى والاستماع اليه وحده يعمينا ويصمنا عن عناصر موسيقية عظيمة الغنى والتنوع فى الشعر القديم الأصيل الشاعرية فاذا كانوا فى قصرهم اهتمامهم على الايقاع النهائى للبحر قد أهملوا النظر فى الايقاع الداخلى للكلمات ، فان هذا يجب ألا يصرفنا عما للايقاع الخاص لكل كلمة من كلمات البيت كوحدة لغوية مستقلة من أثر جسيم فى اصدار الموسيقية الخاصة للبيت اذا قلنا مثلا

فهذه كلمات ثلاث تأتلف فى شطر من بحر الرمل ، وتقطيعه العروضى هو « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » وتقطيع هـذه الكلمات الداخلى كوحدات لغوية هو أيضا « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » ولكن من الواضـح أن ناظما يكتفى بجمع كلمات تنسجم مع تقطيع التفاعيل لن ينتج شعرا بل موسيقى الشعر تنتج من تنويع الشاعر لأوزان الكلمات فيما بينها ثم من ائتلافها لتنتج فى النهاية الايقاع العروضى فاذا قلنا

عاشق صبٌّ شجٍ مستعبرٌ

فهذه كلمات أربع تتحد هى أيضا فى اصدار الايقاع النهائى لشطر الرمل المحذوف « فاعلاتن فاعلاتن فاعلن » ولكن ايقاعها الداخلى مختلف جدا ، فتقطيعها فيما بينها هو « فاعلن فعلن فعن مستفعلن » فاذا أردنا تقطيعها بالتقطيع العروضى فعلنا هكذا

عاشقن صب / بن شجن مس / تعبرن

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن .

وهكذا نرى ان التفعيلة العروضية الأولى تستغرق الكلمة الأولى ونصف الكلمة الثانية والتفعيلة الثانية تستغرق النصف الثانى للكلمة الثانية ثم الكلمة الثالثة ثم المقطع الأول من الكلمة الرابعة والتفعيلة الأخيرة تستغرق باقى الكلمة الرابعة .

والقارىء ذو الأذن الشعرية سيدرك توا أن الكلمات اللغوية تستطيع أن تجتمع فى أنماط لا عدد لها من التقطيع الداخلى لتصدر فى النهاية

الايقاع العام أو العروضى للبحر فالايقاع العروضى لبحر الرمــل يستقيم أيضا مع التقسيمات الآتية (بتسـكين العين فى كل فعلن أو فعل) :

فاعلن مستفعلن مستفعلن

فاعلاتن فاعلن مستفعلن .

فاعلن فعلن مفاعيلن فعو

فعل فعلن فعل فعلن فاعلن .

فعل مفعولن مفاعيلن مفا .

فاعلن فاعل فعلن فاعلن

ولكننا لن نمضى فى تعداد التقسيمات الممكنة والا ملأنا صفحات . هذا مع بساطة الرمل واتحاد تفاعيله ، فاذا جئنا الى بحور أكثر تعقيدا واختلاف تفعيلة صارت التقسيمات الممكنة أكثر بكثير فاذا أدخلنا بعض حروف العطف أو أداة التعريف أو الضمائر أو تاء التأنيث لزيادة تنويع التقسيم وجدنا ان التقسيمات الممكنة لا نهائية العدد ، أضف الى ذلك كله ما يمكن دخوله من تغييرات فى الايقاع يسمح بها علم العروض وتسمى زحافات وعللا فى مختلف تفاعيل البيت وفى قافيته

علينا اذن ألا يغفلنا الايقاع العام للبحر عن الاستماع الدقيق الى الايقاع الخاص للكلمات (مضافا اليه اختلاف النغم) ولنتذكر أنه لا الشـــاعر فى نظمه ولا القــارىء فى قراءته يقطع البيت بالتقطيع العروضى ، بل كلاهما يلتفت الى تتالى الكلمات اللغوية ويقبل كلا منها كوحدة مادية ومعنوية قائمة ويعطى كلا منها ما تقتضيه الفكرة والعاطفة من نبر وتنغيم ويدع الايقاع العام ينجم من ائتلاف هــذه الوحدات اللغوية فى النهاية هذا فيما عدا بعض المتفيهقين الذين يصرون على

التقطيع العروضى فى قراءتهم فينالون ما يستحقه ذوقهم الميت من السخرية والمقت .

فاذا بدأنا نلتفت الى تنويع الشاعر فى أبياته وشطوره لهذا الايقاع الداخلى للكلمات ، أدركنا كيف ينسجم هذا التنويع مع تقلب فكرته وعاطفته . سنرى مثلا أن هناك مواضع يكثر فيها الشاعر من الكلمات القصيرة السريعة التتابع ، ومواضع يأتى فيها بالكلمات الطويلة البطيئة التتابع استمع مثلا الى بيت عمر بن أبى ربيعة يصف اقباله على ظهر حصانه الى نسوة يترقبن مجيئه وقد شغفن بحبه

بينما ينعتننى أبصرننى دون قِيد المِيل يعدو بى الأغَرّ

شطره الأول يتكون من ثلاث كلمات ، فى حين يتكون شطره الثانى من ست كلمات وكلا الشطرين مساو تماما للآخر فى كم الايقاع العروضى (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) لكن لكل من الشطرين ايقاعا داخليا مختلفا جدا فلننظر الآن فى موافقة كل للصورة الشعرية التى يريد أن يؤديها فى كل من الشطرين

فالشطر الأول يصف تلبّث النسوة وانتظارهن مجىء عمر . فالحركة فيه بطيئة حتى يشعر القارىء بطول المكوث وفترة الانتظار . فاذا جئنا الى الشطر الثانى اذا بعمر مقبل على ظهر حصانه الذى يعدو به . فانظر كيف لجأ الشاعر الى ست كلمات قصيرة سريعة التتابع ليمثل هذه الحركة السريعة التى أعقبت ذلك الانتظار تشعر وأنت تقرأ الكلمات الست وينتقل لسانك من كلمة الى كلمة بهذه السرعة وتتابع الحركة . وكل كلمة تتكون من مقطعين فقط ، ما عدا الخامسة التى تتكون من مقطع واحد ، وأنت تقرأ مقطعى الكلمة ثم تنتقل الى مقطعى الكلمة

التالية فتحس كأنك تتقدم خطوة سريعة الى الأمام مع عدو الحصان . وكل كلمة بمقطعيها تمثل ارتفاعة وانخفاضة فى أرجل الحصان فى عدوه كما تمثل ارتفاعة وانخفاضة فى اهتزاز الراكب على ظهره

دون — قيد الـ — ميل — يعدو — بى الـ — أغر .

وتذكر مرة أخرى ان السامع ينتبه أول ما ينتبه الى تقطيع الكلمات فى حد ذاتها وتتالى ضرباتها ، وهو يتقبل كل كلمة كوحدة لغوية مستقلة يجب أن يفهمها ، وهذا يرغمه على الانتباه الى وزنها الخاص ويصرفه عن التماس التقطيع العروضى وعمر قد قطع كلماته فى الشطر الثانى ، لا الى « فاعلاتن فاعلاتن فاعلن » ، بل الى

فعل — فعلن — فعل — فعلن — فع — فعو

بتحريك العين الأخيرة وتسكين سائر العينات وبتحريك جميع اللامات انصت اذن الى هذه الضربات السريعة المتلاحقة لكل كلمة قصيرة . وقارن هذا بتقطيعه لكلمات الشطر الأول : فاعلن — مستفعلن — مستفعلن . فاذا كنت تفضل أن تعبر عن هذا بطريقة « التنتنة » فقل ان عمر لم يقطع شطريه بالتقطيع العروضى

تن تتن تن / تن تتن تن / تن تتن .

بل قطع شطره الأول هذه التقطيعات الثلاث

تن تتن / تن تن تتن / تن تن تتن .

وقطع شطره الثانى هذه التقطيعات الست

تن ت / تن تن / تن ت / تن تن / تن / تتن

ولكن انظر أخيرا كيف انسجمت هذه التقطيعات فى النهاية مع ايقاع بحر الرمل ، وكيف يحمل ايقاع هذا البحر حركة العدو وينسجم معها

انسجاما مقنعا ، حتى لنكاد نرى عمر يقبل علينا يعدو على ظهر حصانه الأغر متبخترا ، لا بل نحن معه على ظهر الحصان نهتز مع اهتزازه قفزة بعد قفزة . وهكذا تقوم موسيقى الشعر على التفاعل بين الوحـدة والتنويع ، وحدة البحر وتنويع كلماته ذات الأوزان الخاصة

والحقيقة الأساسية التى يقوم عليها هذا النوع من التنويع الايقاعى هى أن البيت أو الشطر اذا تكون من كلمات قليلة طويلة أوهمنا بالبطء ، واذا تكون من كلمات كثيرة قصيرة أوهمنا بالاسراع ، مع أننا نستغرق نفس المدة الزمنية فى النطق بكلا النوعين (اذا لم يرغمنا اختلاف النغم على تنويع المدة ، كما أشرنا سابقا فى أبيات المتنبى ، وكما سنرى فى أمثلة أخرى قادمة) . ونظير هذا أن تمشى ثلاثة أمتار بثلاث خطوات ، ثم تمشى نفس المسافة بست خطوات مستغرقا نفس مجموع الزمن . فسترى ان حركة قدميك فى المشية الثانية أسرع من حركتهما فى المشية الأولى . ترى هذا جليا حين تشهد طفلا صغيرا يمشى مع أبيه ، فهو لكى يصل الى معدل سرعة أبيه يضطر الى أن يسرع بنقل رجليه القصيرتين الضيقتى الخطو أو حرك قلمك الآن على هذه الصفحة من أقصى اليمين الى أقصى اليسار فى ثلاث حركات ، ثم حركه قاطعا نفس المسافة فى نفس مجموع الزمن بحركات ست . يتضح لك ما يفعله اللسان —أو بالأحرى ما يخيل الينا انه يفعله — حين ينتقل بين كلمات طويلة قليلة من ناحية وحين ينتقل بين كلمات قصيرة كثيرة من ناحية أخرى .

والقارىء ذو الخبرة بالنوتة الموسيقية ، ما كان يحتـاج الى كل هذا الشرح ، فاليه اعتذارنا والخلاصة هى انه كلما قل عدد الكلمات التى نقرأها فى البيت أو الشطر بدا لنا بطىء الحركة ، وكلما زاد عددها بدا لنا سريعها . وكذلك كلما استعمل الشاعر مقاطع قصيرة كان أكثر

حركة ، وكلما زاد من المقـاطع الطويلة (باللجوء الى أنواع الزحاف التى تسكن الحرف المتحرك ، فحول مقطعين قصيرين متتابعين الى مقطع واحد طويل يساويهما فى الزمن) كان أبطأ والبحور العروضية نفسها تختلف فى ايهامها بالسرعة والبطء

فبحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة (أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة فى العروض المقبوضة) وبحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) يبدو لنا أكثر سرعة وعجلة لأنه يحتوى شطره على تسعة مقاطع قصيرة وستة طويلة . على أن المهم ليس مجرد عدد المقاطع القصيرة والطويلة ، بل نظام ترتيبها وتتابعها فبحر الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) يتساوى مع بحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) فى احتواء كل منهما على ثلاثة مقاطع قصيرة وتسعة طويلة — هذا بصرف النظر عما يدخلهما من الزحافات والعلل بطبيعة الحال — ومع ذلك يبدو لنا بحر الخفيف زائد البطء والأناة ويبدو لنا الرجز على درجة من الاسراع والعجلة . وهذا يجعل الخفيف يصلح لحمل عواطف رزينة هادئة لا يصلح لها الرجز وحتى حين يدخل الخبن (حذف الحرف الثانى الساكن) تفاعيل الخفيف فيصير أكثر عددا فى المقاطع القصيرة وأقل عددا فى المقاطع الطويلة لا يزال يبدو لنا أبطأ من بحر الرجز وان لم يدخله زحاف والسبب فى ذلك فيما يبدو لنا هو ان الرجز لاتحاد تفعيلته مسترسل الايقاع لا يحس قارئه بتوقف أما الخفيف فتدخل تفعيلة « مستفعلن » (أو مسـتفع لن كما آثر العروضيون كتابتها لسبب يتعلق بدوائرهم العروضية) بين تفعيلتى « فاعلاتن » فتسبب انقطاعا فى تسلسل الايقاع واسترساله .

وهذا يقودنا الى ملاءمة البحور المختلفة للعواطف المختلفة ، وهو ما أنكره بعض النقاد ، مستشهدين بأن البحر الواحد نجده قد استعمل لمختلف العواطف من سرور وحزن ورضى وسخط واعجاب واحتقار وهم محقون فى اعتراضهم هذا ، ولكن هذا ينبغى ألا يغفلنا عن حقيقة الأمر فى هذا الموضوع وهى ان البحور المختلفة وان لم تختلف فى « نوع » العواطف التى تصلح لها ، فهى تختلف فى « درجة » العاطفة . فبحر الطويل بايقاعه البطىء الهادىء نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملى ، سواء أكانت حزنا هادئا لا صراخ فيه أم كانت سرورا هادئا لا صخب فيه وبحر الخفيف أيضا يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة . فى حين ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنا شديد الجلجلة فاذا زادت حدة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر فاذا بلغت درجة الاضطراب العنيف والتراوح بين شد وارخاء وسرعة وابطاء انسجم معها بحر المنسرح انسجاما عجيبا ، مهما يكن نوعها من مرح أو غضب أو تهكم أو شماتة أو دهشة كبيرة . انظر كيف لاءم هذا البحر بشار بن برد فى رائيته الخبيثة

قد لامنى فى خليلتى عمر

حين أراد التعبير عن معان جنسية مثيرة من الخلاعة والتبذل واغراء الفتاة البريئة والتهكم على ما أصابها من الرعب حين أفاقت من نزوتها الطائشة والشماتة الحاقدة على أهلها وعلى الناس جميعا ثم انظر كيف لاءم نفس البحر نفس الشاعر فى أبياته النونية التى نظمها فى آخر حياته بعد أن غضب عليه الخليفة المهدى واقصاه عنه وحرم عليه الغزل

والله لـــولا رضى الخليفة ما أعطيتُ ضَيْماً علىَّ فى شَجَنِ

فعبر عن معان وعواطف مختلفة تماما ، ولكنها هى أيضا شديدة الاضطراب عنيفة التقلقل ، من الحزن الصارخ والثورة الهائجة من ناحية ومحاولة الصبر والخضوع والتعزى بذكرى اللذات الماضية والنجاح السابق من ناحية أخرى . وقد أعطينا فى كتاب سابق [1] تحليلا مفصلا لهاتين القصيدتين ووظيفة الوزن فى أداء عواطفهما

وهذه ناحية التفت اليها بعض نقادنا المحدثين وكتبوا فيها ملاحظات جيدة وان كانت لا تزال تحتاج الى مزيد من الاستكشاف والتحقيق والمقارنة ، والى مزيد من التعليل الدقيق القائم على الظواهر الصوتية والموسيقية (وهذه بدورها قائمة على حقائق علمية من ناحية ، وعلى ظواهر نفسية من ناحية أخرى) أضف الى هذا انهم يخطئون أحيانا فى تعسفهم فى الربط بين البحر وعاطفة معينة ، فى حين أننا نعتقد كما شرحنا أن الصحيح هو الربط بين البحر و « درجة » العاطفة ولنلاحظ فى هذا الصدد أن العواطف قد تتعدد أنواعها فى القصيدة الواحدة ذات البحر الواحد ، بين حزن فى النسيب ، وسرور فى وصف مجالس اللذة ، وزهو فى الفخر ، واعجاب فى المديح ، واحتقار فى الهجاء ، لكننا نلاحظ فى العادة أن هذه العواطف وان اختلفت فى أنواعها تتحد فى درجتها فى القصيدة الواحدة ، كما سنرى الأمثلة فى فصول قادمة لكن ننتقل الآن الى عنصر جديد من عناصر الموسيقى الشعرية ، وهو القافية

وهذا عنصر أتقنه العروضيون درسا فى حديثهم المفصل عن أنواع القافية وحروفها وحركاتها وما سموه عيوبها ، كما أتقنوا دراسة الايقاع

---

(١) شخصية بشار ، القاهرة ١٩٥١

العام للبحور العروضية . الا أن الذى لم يهتموا به هنا أيضا — لخروجه عن موضوع بحثهم — هو مطابقة هذه الأنواع والحروف والحركات لفكر الشاعر وعاطفته ، كما انهم لم ينتبهوا البتة الى أن ما سموه عيوب القافية ربما يكون تنويعا مقصودا من الشاعر لايقاعه ونغمه لا مجرد عجز عن الاتيان بقافية سليمة من العيوب

وعلاقة القافية بحالة الشاعر موضوع بدأ بعض نقادنا المحدثين ينتبهون اليه ، وان كان لا يزال فى حاجة شديدة الى مزيد من التأمل والاستقراء . فالقارىء المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلا كثرة ورود حرف العين رويا لقصائد الرثاء ، الأمر الذى يلفتنا الى ما فى جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع (وهذه كلها تنتهى بالعين !) على نحو ما سنشرح فى فصل قادم . كما يلاحظ ورود حرف السين رويا لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة . ونضرب مثلا آخر على أهمية المجرى (وهو حركة الروى المطلق) ، فنذكر ان جريرا حين أراد أن ينقض لامية الفرزدق

إنّ الذى سَمكَ السماء بنى لنا ... بيتاً دعائمُه أعــــزُّ وأطولُ

لم يرتح الى الضمة مجرى لروى نقيضته ، وآثر العدول عنها الى الكسرة :

لمن الديار كأنهـا لم تُحْلَلِ ... بين الكِناس وبين طلح الأعزلِ

وهذا من خير الشواهد على رقة جرير بالمقارنة الى غلظة الفرزدق . لسنا نعنى ان جريرا لم يستعمل الضمة مجرى للروى قط ، بل كل ما نعنيه هو انه فى هذه المناسبة لم يستطع أن يجارى الفرزدق فى ضخامته ، مع علمه بأن النقيضة يلزمها اتباع القصيدة الأصلية اتباعا

كاملا فى الوزن والقافية معا بجميع أحكامهما يؤيد ملحوظتنا هذه أن نعرف أن الفتحة أكثر الحركات شيوعا فى اللغة العربية ، وأن الكسرة ثانيتها شيوعا ، وأن الضمة أقلها [1] . وأن نعرف أن القبائل البدوية كانت تميل الى الضم ، فى حين أن القبائل المتحضرة كانت تميل الى الكسر [2].

---

(١) ابراهيم أنيس   المرجع المذكور   ص ٥٥

(٢) ابراهيم أنيس   اللهجات العربية ، ص ١٢٤

الفصل الثانى

من الوسائل البلاغية

الحرف المتردد   الحكاية الصوتية

من حديثنا الماضى عن موسيقى المقاطع والكلمات يلاحظ القارىء ان القيمة الموسيقية للكلمة لا تقتصر عليها هى مفردة ، بل تمتد الى موضعها من الجملة الشعرية وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق وتجاوب فى النغم ، أو تنافر مقصود فيه وقد التفت العلماء القدامى الى أنواع من التجاوب كالجناس والتشريع والتفويف والتسميط ، درسوها فى علم البديع ، وعدوها مجرد محسنات للكلام ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا اليها ، ولها وظيفتها العضوية فى أداء المضمون لا مجرد تحسين الكلام . منها ترديد الحرف الواحد فى كلمتين أو كلمات متتابعة أو متقاربة . ونظرا لأهمية هذه الوسيلة وكثرة ورودها فى الشعر القديم واهمال العلماء لها اهمالا تاما ، نخصها بقدر من عنايتنا فى هذا الفصل ، وسنعدد الأمثلة عليها فى فصول قادمة

فهم قد التفتوا الى الجناس تامه وناقصه ، والتفتوا الى تكرار للحرف حين يختم الكلمات التى ترد فى آخر الجمل المتتابعة (وهو السجع) ، لكنهم لم ينتبهوا الى أن الكلمات قد تشترك فى حرف واحد فى أوائلها أو أوساطها ، وأن هذا الاشتراك قد تكون له قيمته التنغيمية الجليلة التى تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعرى وهذا الترديد للحرف

الواحد موجود فى شعرنا القديم بما يكاد لا يقل عن كثرته فى الشعر الانجليزى ، حيث انتبه له العلماء ووضعوا له اصطلاحا خاصا [1]

استمع مثلا لبيت المتنبى

ومن عرف الأيامَ معرفتى بهـا وبالناس روّى رمحه غيرَ راحمِ

فحرف الراء الذى يتكرر فى نطقه قرع طرف اللسان لحافة الحنك (وهى الظاهرة الصوتية التى سماها اللغويون القدامى « التكرار » [2]) قد جاء فى قوله « روى رمحه غير راحم » ثلاث مرات فى أوائل الكلمات الأولى والثانية والرابعة ، ومرة رابعة فى آخر الكلمة الثالثة أتحسبه جاء هكذا بغير ارتباط بالعاطفة العنيفة التى يحملها البيت من الحقد والانتقام والقسـوة والتشفى ؟ بل انك اذا أجـدت الانصات اليه فى مواضعه التى تردد فيها وجدته قوى الانطباق على وخزة الرمح الذى يريد الشاعر أن يغرسه بقسوة فى جسم عدوه ، حتى ليخيل الينا ان هذا الرمح يزداد ايغالا فى الجرح مع كل راء وكأن الشاعر مع كل راء من الراءات الأربع يدفع الرمح دفعة جديدة فى اللحم الدامى زيادة فى النكاية والتلذذ بايلام البشر الذين يكرههم ومن هذا يتضح لك

---

(١) Alliteration

(٢) فى النطق بحرف الراء يرتفع طرف اللسان ليقرع حافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا لكنه لايقرعها قرعة واحدة بل يقرعهـا قرعات متكررة يصدر من تكررها صـوت الراء ، فسمى لذلك حرفا متكررا ويتضح هذا التكرار بأوضـح صوره فى ندائنا المعروف للخروف اررر وتسمى هذه الخاصية فى الانجليزية trill أو roll ولكن الراء الانجليزية تخلو من هذه الخاصية اذ يميل الانجليز الى تخفيف النطق بالراء أو اهمالها تماما ، فينطقون كلمة « مذر » ومعناها ام هكذا « مذه » • اما الذين يعطون الراء هذه الخاصية فهم الاسكتلنديون، فينطقون الكلمة « مذررر » كما تنطق فى العربية •

انك فى النطق بهذه الجملة الشعرية يجب أن تعطى حرف الراء حقه الكامل فى علم الأصوات العربية من تكرار قرع اللسان لحافة الحنك ، وأن تفعل ذلك فى كل راء من الراءات الأربع بتلذذ قاس وتشف كبير الحقد .

واستمع الى مثال آخر هو الشين التى ترد ست مرات فى بيت الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى   شاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ[1]

هــذا البيت الذى أدهش النقاد القدامى والمعاصرين معا وأثار استنكارهم . فقيل ان هذه شأشأة تنافى الفصاحة ، وعبث لا يليق بالشاعر وقيل ان ألفاظ شطره الثانى كلها بمعنى واحد فكان أحدها يغنى عن سائرها ، بل قيل انه من وضع الرواة العابثين ، كأن الشاعر لابد أن يكون جادا فى جميع أحواله ، ولا يحق له أحيانا أن يعبث ويلهو !

فالأعشى فى بيته هذا يصف الغلام الذى يتبعه الى بيت الخمار حاملا له ما يحتاج اليه من لحم للشواء و « مزة » وفاكهة وغير ذلك ويريد أن يصور نشاط غلامه هذا ومرحه وخفة حركته وانطلاقه متراقصا وهو يمشى خلفه الى مجلس اللهو واللذة والشاعر نفسه فى روح عالية من المرح والنشوة والاقبال على متع الحياة ومسراتها والانصراف عن أحزانها ومنغصاتها ، يريد أن يرى الجانب المضىء منها ويتجاهل الجانب المظلم . وهو يريد أن يصور هذه المشية المنطلقة المتبخترة المتثنية التى

---

(١) الحانوت بيت الخمار شاو يشوى اللحم مشل وشلول: خفيف . شلشل كثير الحركة شول يحمل الأشياء ، يقال شلت به وأشلته أو هو من قولهم فلان يشول فى حاجته أى يعنى بهـــا وينحرك فيها

لا يهمها شيء مثل تمايل « أولاد البــلد » عنــدنا ، حين يصقلون « لاساتهم » ويهزون عصاهم ويمضون متبخترين « متعايقين » فى جلابيبهم النظيفة المكوية ويصيحون « احنا الجدعان ! » (تذكر مشية شكوكو المتمايلة فى تقليدهم)

والأعشى يريد أيضا أن يحكى ترنح السكارى حين تأخذهم النشوة ، يمثلها بهذه الكلمات الخمس فى تتابع ايقاعها فى الشطر الثانى ، وعليك كلما قرأت كلمة منها أن تميل ميلة الى الأمــام أو الخلف أو اليمين أو اليسار ثم يريد أخيرا أن يحكى حديثهم المتلعثم الذى تختلط فيه مخارج الحروف ، اذ يجعل الثمل لسانهم ثقيل الحركة كثير التعثر ولذلك يكثر الأعشى من حرف الشين خاصة ، لأن السمة البارزة حديث السكارى أنهم يحولون جميع سيناتهم وكذلك الحروف ذات المخارج المقاربة لمخرج السين الى شين والى هذا الحرف نلجأ حين نريد أن نمثل حديث السكارى (والله يا شى حشن أنا مبشوط منك خالص !) واليه أيضا يلجأ الانجليز لنفس الغرض

هذا هو البيت الذى عاب عليه البلاغيون والنقاد شأشأته أو شلشلته وعدم فصاحته ، غير ملتفتين الى انه يتعمد تصوير حديث السكارى المتخبط المتعثر المتلعثم المختلط ولكنك لن تقدر هذا البيت الرائع تقديرا كاملا الا اذا وضعته فى موضعه بين ما يسبقه ويليه من أبيات عالية الطرب عظيمة الرشاقة والنشوة والاقبال على مباهج الحياة والهرب من همومها وأحزانها ، وهو ما سنحاوله فى فصلنا الأخير حين ندرس معلقة الأعشى دراسة مفصلة كما سترى فى فصولنا القادمة أمثــلة أخرى كثيرة على ترديد الحرف الواحد وما له من قيمة تنغيمية ذات

وظيفة عضوية فى أداء الفكرة والعاطفة   وقد وجدنا الدكتور عبد الله الطيب المجذوب فى كتابه القيم « المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها » يعطى عددا من الأمثلة الجيدة على هذه الوسيلة الشعرية التصويرية . ونرجو أن يزداد نقادنا التفاتا اليها فى دراستهم للشعر قديمه وحديثه

لعل القارىء لملاحظاتنا هذه قد لاحظ اننا فى كل ما أعطينا من أمثلة نربط فى حديثنا عن موسيقى الشعر بين الجانب الصوتى والجانب المعنوى . ذلك ان الموسيقى الكاملة للشعر لا تصدر عن مجرد الصوت بقيمته الصوتية المجردة ، بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد فى التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته . فلندرك اذن أن تحليلنا لأصوات الشعر ينبغى ألا يكون أبدا تحليلا آليا باردا ، بل يجب أن يراعى دائما الفكرة التى يحملها الشاعر والعاطفة التى يريد أداءها ، وهذه حقيقة سنزداد بها بصرا كلما مضينا فى فصول هـذا الكتاب ، ولكننا نذكر من الآن أن من أهم الوسائل التى يستعملها شعراؤنا القدامى فى الابانة عن فكرهم وانفعالهم حكاية ألفاظهم بجرسها الصوتى للصوت الطبيعى أو العمل أو الحركة أو الانفعال الذى ينقلونه .

وقد التفت اللغويون القـدامى الى حكاية كثير من ألفاظ اللغة بجرسها للصوت الطبيعى الذى وضعت له ، كدوى الريح ، وحفيف الأشجار ، وخرير الماء ، ونعيق الغراب ، وصهيل الفرس ، وصرير الجندب ، وصرصرة البازى ، وكثير من الأصوات التى يصدرها الانسان فى مختلف الأفعال والحركات   حتى ذهب بعضهم الى أن أصل اللغات كلها انما هو من الأصوات المسموعات   كذلك انتبه اللغويون الى ملاءمة بعض المصادر بأوزانها للمعنى المراد ، مثل مصدر « فعلان »

بتحريك الفاء والعين ، الذى يعبر عن الاضطراب والحركة ، كالجولان والفيضان واللمعان .

الا أن البلاغيين والنقاد لم يستفيدوا مما نبه اليه علماء اللغة ، ولو التفتوا اليه لأدركوا أن هذه من أهم الوسائل البلاغية التى يستعملها الشعراء القدامى ، ولاستكشفوا شيئا آخر أهم مما التفت اليه اللغويون (واللغويون لم يعنوا به لأنه خارج عن حدود بحثهم فى اللفظ المفرد وداخل فيما ينبغى أن يكون من اختصاص البلاغيين والنقاد) وهو أن الشعراء فى تصوير معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذى سبقت اللغة الى وضعه ، بل يوقعون وينغمون كلمات متعددة فى جمل أو أبيات كاملة ومتعاقبة حتى تطابق بايقاعها وتنغيمها فكرهم وانفعالهم

وهذه وسيلة التفت اليها دارسو الشعر الغربى ووضعوا لها اصطلاحا خاصا فسموها « أونوماتوپيه onomatopoeia » . ولكننا نزعم ان استعمال شعرائنا القدامى لهذه الوسيلة لا يقل ان لم يزد عن استعمال الشعراء الانجليز لها . وليس فى هذا غرابة ، فاللغة العربية أشد اتصالا بأصولها البدائية — التى تقوم على قدر كبير من حكاية الأصوات الطبيعية — من اللغة الانجليزية التى دخلها قدر أكبر من التطوير والتجريد والشعراء العرب القدامى أقرب صلة بالطبيعة البدائية العارية من معظم شعراء الانجليزية انما الغريب العجيب أن تظل هذه الوسيلة مجهولة أو شبه مجهولة من نقدنا قديمه وحديثه ، على أهميتها البالغة واعتماد الشعر الجاهلى خاصة عليها اعتمادا عظيما ، حتى اننا لنزعم انها كوسيلة بيانية أكبر أهمية من كل ما درسه البلاغيون من وسائل التشبيه والاستعارة والكناية

وقد رأى القارىء ولا شك فى ثنايا أمثلتنا الشعرية الماضية لمحات من هذه الوسيلة فى حكاية اللفظ بجرسه للمعنى . لكنه سيزداد بصرا بها حين يدرس تحليلنا المفصل للقصائد الجاهلية فى فصولنا القادمة ، على اننا نخشى أن يكون كثير من القراء قد أنكروا علينا كثيرا مما ادعينا فى حديثنا الماضى عن أثر الحروف والحركات والمقاطع والكلمات ، ولم يستطيعوا أن يروا فيها ما ادعينا من دقائق مطابقتها للمعنى . ونحن نخشى الآن أن ينتقل هؤلاء الى اتهامنا بأننا وجدنا وسيلة الحكاية الصوتية فى الشعر الانجليزى ، فأحببنا أن نتصيد لها نظيرا فى لغتنا وشعرنا لذلك نريد الآن أن نقنعهم بأصالة هذه الوسيلة فى قديم لغتنا وشعرنا ، بأن نسوق اليهم عددا من الشواهد التى قيدها أحد كبار اللغويين العرب القدماء فانه ان كان البلاغيون والنقاد لم يهتموا بالحكاية الصوتية ، فان اللغويين كما قلنا سابقا قد انتبهوا لها وأدركوا أهميتها فى اللغة ، وان كانت ملاحظاتهم كما شرحنا سابقا مقصورة بحدود علمهم على الكلمات المفردة كما وضعتها اللغة ، لا تتعداها الى أثر انتظامها فى فقرات وجمل كاملة

فلننقل اذن عددا من الشواهد التى قيدها ابن جنى فى كتابه « الخصائص » فى باب كبير القيمة والمتعة سماه « فى امساس الألفاظ أشباه المعانى » والقارىء الذى ينعم النظر فيما يقيده ابن جنى من شواهد وما يقدمه من تحليل ، ثم يعود الى ما قدمنا وحللنا من أمثلة شعرية ، ربما لا يتهمنا بالتجوز والاندفاع واطلاق العنان للخيال الجامح على غير أساس متين فى لغتنا وتراثنا الأدبى ، وربما يصير أكبر استعدادا لمتابعتنا فى أمثلة أخرى أكثر دقة وتفصيلا فى فصول قادمة

بدأ ابن جنى بنقل قول الخليل فى وضعهم لفظ « صرّ » لصوت

الجندب ، ولفظ « صرصر » لصوت البازى ، كأنهم توهموا فى صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا صر ، وتوهموا فى صوت البازى تقطيعا فقالوا صرصر . ثم روى قول سيبويه فى المصادر التى جاءت على وزن فعلان لتدل بحركتها على الاضطراب والحركة ثم أتبع ابن جنى هذا بعدد من استكشافاته الشخصية فى المصادر وكيف تلائم بصيغها الأفعال التى وضعت لها . ثم قال :

« فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب[1] عند عارفيه مأموم . وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها بها ويحتذونها عليها وذلك أكثر مما نقدره ، وأضعاف ما نستشعره من ذلك قولهم خضم ، وقضم . فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، والقضم للصلب اليابس ، نحو قضمت الدابة شعيرها ... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس ، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث ومن ذلك قولهم النضح للماء ونحوه ، والنضخ أقوى من النضح ، قال الله سبحانه « فيهما عينان نضاختان » . فجعلوا الحاء لرقتها للماء الضعيف ، والخاء لغلظها لما هو أقوى منه . ومن ذلك القد طولا ، والقط عرضا وذلك ان الطاء أخفض للصوت وأسرع قطعا له من الدال ، فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العرض ، لقربه وسرعته ، والدال المماطلة لما طال من الأثر ، وهو قطعه طولا

« أفلا ترى الى تشبيههم الحروف بالأفعال وتنزيلهم اياها على

---

(١) مستقيم من قولهم اتلأب الطريق استقام وامتد

احتذائها ومن ذلك قولهم الوسيلة ، والوصيلة والصاد كما ترى أقوى صوتا من السين ، لما فيها من الاستعلاء ، والوصيلة أقوى معنى من الوسيلة ، وذلك ان التوسل ليست له عصمة الوصل والصلة ، بل الصلة أصلها من اتصال الشيء بالشيء ، ومماسته له وكونه فى أكثر الأحوال بعضا له ، كاتصال الأعضاء بالانسان وهى أبعاضه ، ونحو ذلك . والتوسل معنى يضعف ويصغر أن يكون المتوسل جزءا أو كالجزء من المتوسل اليه ، وهذا واضح ، فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى ، والسين لضعفها للمعنى الأضعف »

ثم يضرب ابن جنى على هذا الفرق بين الصاد والسين أمثلة أخرى ، مثل صعد وسعد ، وسد وصد ، والقسم والقصم ثم يأتى بملحوظة أبرع وأدق بعد أن ساق الأمثلة الماضية السهلة ، فيقول :

« ومن ذلك تركيب « ق ط ر » و « ق د ر » و « ق ت ر » . فالتاء خافية متسفلة ، والطاء سامية متصعدة ، فاستعملتا لتعاديهما فى الطرفين ، كقولهم قتر الشيء وقطره والدال بينهما ، ليس لها صعود الطاء ولا نزول التاء ، فكانت واسطة بينهما ؛ فعبر بها عن معظم الأمر ومقابلته ؛ فقيل قدر الشيء لجماعه ومحرنجمه [1] »

ثم يتقدم ابن جنى الى قرائه برجاء ألا يسرعوا الى انكار دعاواه هذه قبل أن ينعموا فيها النظر (وهو رجاء نحب نحن أيضا أن نتقدم به الى قراء كتابنا هذا !) فيقول :

« فهذا ونحوه أمر اذا أنت أتيته من بابه ، وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله ، أعطاك مقادته ، وأركبك ذروته ، وجلا عليك بهجته ومحاسنه .

---

(١) احرنجم القوم أو الابل اجتمع بعضها على بعض

وان أنت تناكرته ، وقلت هذا أمر منتشر ، ومذهب صعب موعر ، حرمت نفسك لذته ، وسددت عليها باب الحظوة به »

ثم يبلغ ابن جنى أقصى براعته ودقته فى الملاحظات الآتية ، وهو نفسه يدرك أن بعض قرائه لن يستطيعوا أن يتابعوه فيها فهو يقول

« نعم ومن وراء هذا ما اللطف فيه أظهر ، والحكمة أعلى وأنصع ، وذلك أنهم قد يضيفون الى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ، ترتبها ، وتقديم ما يضاهى أول الحدث ، وتأخير ما يضاهى آخره ، وتوسط ما يضاهى أوسطه ، سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب . ومن ذلك قولهم « بحث » . فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء فيها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما اذا غارت فى الأرض ، والثاء للنفث والنبث للتراب . وهذا أمر تراه محسوسا محصلا ، فأى شبهة تبقى بعده ، أم أى شك يعرض على مثله ؟ »

وابن جنى يريد بهذا أن يقول ان البحث عن شيء مختف فى الأرض يبدأ بضرب الكف على سطح الأرض ، وهذا يمثله صوت حرف الباء ، ثم يليه اختفاء الكف فى الأرض ، وهذا يمثله صوت حرف الحاء ، ثم يليه نبث التراب ونفثه ، وهذا يمثله صوت حرف الثاء فترتيب الحروف فى مادة « بحث » يحكى ترتيب هذه الأفعال الطبيعية . ولكن سؤاله الذى ختم به هذه الملاحظة يدل فى حقيقته على أنه يشعر بأن القارىء ستظل به شبهة وشك فى ادعائه هذا ، لأنه غير متعود على مثل هذا النظر الدقيق والتحليل المفصل . وقارئنا الذى يعود الى ما قدمنا من أمثلة ، ويتتبع ما سنسوقه من أمثلة أكبر دقة ، سيشعر فيما نرجح

بنظير الشبهة والشك الذى توقعه ابن جنى من قارئه . على أن طريقتنا فى التحليل لا تختلف أساسا عن طريقته ، سوى أنه قصر تحليله على ترتيب الحروف فى الكلمة الواحدة ، ونظرنا نحن فى ترتيب الكلمات فى الجملة الكاملة والجمل المتتابعة . لكن دعنا ننظر فى أمثلة أخرى مما يقدمه ابن جنى على هذه الملاحظة الدقيقة

« ومن ذلك قولهم شد الحبل ونحوه . فالشين بما فيها من التفشى[1] تشبه بالصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد ، ثم يليه احكام الشد والجذب ، وتأريب [2] العقد ، فيعبر عنه بالدال التى هى أقوى من الشين لا سيما وهى مدغمة [3] ، فهو أقوى لصنعتها وأدل على المعنى الذى أريد بها ويقال شد وهو يشد فأما الشـدة فى الأمر فانها مستعارة من شد الحبل ونحوه ، لضرب من الاتباع والمبالغة عـلى حد ما يقال فيما يشبه بغيره لتقوية المراد به

« ومن ذلك أيضا جر الشيء يجره . قدموا الجيم لأنها حرف شديد ، وأول الجر مشقة على الجار والمجرور جميعا ، ثم عقبوا ذلك بالراء ، وهو حرف مكرر ، وكرروها مع ذلك فى نفسها [4] ، وذلك أن الشيء اذا جر على الأرض فى غالب الأمر اهتز عليها واضطرب صاعدا عنها

---

(١) تفشى الشين أن هواء النفس عند النطق بها لا يقتصر فى تسربه الى الخارج على مخرجها ، بل يتوزع فى جنبات الفم · وهنا يراه ابن جنى شبيها باضطراب الحبل قبل تمام شده ·

(٢) ارب العقد أحكمه ·

(٣) أى مشددة أو مضعفة ، لوجود دالين أولاهما ساكنة تدخل فى الدال الثانية ونحن نعرف من العلم الفونيتى الحديث ان الدال من أقوى الأصوات المسماة بالانفجارية

(٤) يعنى ابن جنى ان حرف الراء فى حد ذاته فيه تلك الصفة التى شرحناها فى صفحة ٦٦ ، وأنه بالاضافة الى ذلك جاء مرتين فى الفعل « جر » · لأن الراء المشددة تتكون من رائين كما هو معروف ·

ونازلا اليها ، وتكرر ذلك منه على ما فيه من التعتعة والقلق ، فكانت الراء لما فيها من التكرير ولأنها أيضا قد كررت فى نفسها فى « جر » و « جررت » أوفق لهذا المعنى من جميع الحروف غيرها »

ثم يكرر ابن جنى احتجاجه لمذهبه ، بل يزيد فيدعى أن جميع ألفاظ اللغة الأمر فيها هكذا ، أى أنها وضعت مطابقة بصوتها لمعانيها ، وأننا اذا لم نر فى بعضها هذه الحكاية الصوتية فهذا عجزنا نحن عن أن ندرك حكمة الأولين الذين وضعوها ، فيقول :

« هذا هو محجة هذا ومذهبه . فان أنت رأيت شيئا من هذا النحو لا ينقاد لك فيما رسمناه ، ولا يتابعك على ما أوردناه ، فأحد الأمرين : اما أن تكون لم تنعم النظر فيه ، فيقعد بك فكرك عنه ، أو لأن لهذه اللغة أصولا وأوائل قد تخفى عنا وتقصر أسبابها دوننا ، أو لأن الأول وصل اليه علم لم يصل الى الآخر »

ولا شك أن ابن جنى يبالغ حين يعتقد ان جميع ألفاظ اللغة قد وضعت حاكية بأصواتها لمعانيها اذ بالاضافة الى أن بعض العلماء لا يوافقون على هذا ، ويرون للغة البشرية أصولا أخرى متعددة ، نجد ان اللغة — مهما يكن أصلها — تصل فى تطورها الى مرحلة تنقطع فيها عن هذه الحكاية ، وتضع فيها للأشياء والأفعال ألفاظا لا علاقة لها بأصواتها وهيئاتها ولكن لا شك أيضا ان اللغة العربية ، لقربها من أصولها البدائية ، أغنى فى هذا الباب من كثير من اللغات الحديثة التى ازدادت بعدا عن أصولها . وأغلب ظننا أن بالعربية كثيرا مما يخفى علينا الآن ، كما سنعود فنذكر بعد قليل ، ولكن ننظر قبل ذلك فى رد ابن جنى على اعتراض مهم يتوقعه من كثير من القراء ، وذلك حين يقول :

« فان قلت : فهلا أجزت أيضا أن يكون ما أوردته فى هذا الموضع شيئا اتفق ، وأمرا وقع فى صورة المقصود من غير أن يعتقد ، قيل : فى هذا حكم بابطال ما دلت الدلالة عليه من حكمة العرب التى تشهد بها العقول ، وتتناصر اليها أغراض ذوى التحصيل فما ورد على وجه يقبله القياس وتقتاد اليه دواعى النظر والانصاف ، حمل عليها ونسبت الصنعة فيه اليها ، وما تجاوز ذلك فخفى لم تيأس النفس منه ووكل الى مصادقة النظر فيه ، وكان الأحرى به أن يتهم الانسان نظره ، ولا يخف الى ادعاء النقض فيما قد ثبت الله أطنابه ، وأحصف بالحكمة أسـبابه » .

ولا شك ان ابن جنى يبالغ هنا أيضا ، فليست المسألة حكمة عامدة وضعت هذه الألفاظ الحاكية لمعانيها عن عمد وتفكير ، بل هى نزعة طبيعية تنشأ عن رغبة المحاكاة الغريزية ، ولعل هذه النزعة من أهم أصول اللغة وان لم تكن كما يرى بعض العلماء أصلها الأسبق ونحن لا نزال نلاحظ هذه النزعة فى الأطفال حين يعبرون عن الشىء بتقليد صوته قبل أن يستطيعوا النطق باسمه اللغوى ، مثل الكلب والقط والحمار ، أو القطار والسيارة والطيارة . ودليل هذا ما أورده ابن جنى فى باقى هذا الباب من أسماء تحاكى أصوات الحيوان ومختلف أفعال الانسان ، وأمثلتها كثيرة فى كتب اللغة الأخرى (انظر مثـلا الباب العشرين فى الأصوات وحكايتها من كتاب فقه اللغة للثعالبى)

لكن هذا الاعتراض الذى حاول ابن جنى أن يفنده ، يدعونا الى النظر فى اعتراض مماثل لابد أن كثيرين من قرائنا اعترضوه حين قرأوا ما قدمنا من أمثلة شعرية ، وقد يكررونه حين يرون أمثلتنا القادمة . فهل

نزعم أن أولئك الشعراء جاءوا بحكايتهم اللفظية — وبعضها دقيق غاية فى الدقة — عن عمد ووعى وتلمس جاهد لأنسب الحــروف والحركات والمقاطع والكلمات ؟

الذى يبدو لنا ان الرأى الصحيح يتوسط بين انكار المنكرين ، وبين مبالغة ابن جنى فى دعواه . فلا شك ان أصل هذه الوسيلة البلاغية فى الشعر ، مثل أصلها فى ألفاظ اللغة المفردة ، جاء عن غير عمد ، من مجرد صدق الشاعر وارهاف حساسيته وقوة تمثله لمعناه وانفعاله بعاطفته حين يحاول التعبير عنهما فى أدائه الشعرى ولكن لا ننس أن التعبير الشعرى يقوم على قدر من العمد والوعى أكبر مما يوجد فى وضع الأوائل لألفاظهم المفردة محاكية لأصواتها الطبيعية ولنتذكر هنا أن الشعراء الجاهليين أنفسهم عرف عن الكثيرين منهم أنهم كانوا ينظمون قصائدهم عن روية وتجويد ، وكانوا يعيدون النظر فيما نظموا فيهذبونه وينقحونه . وهؤلاء سماهم الأصمعى « عبيد الشعر » فالأرجح أنهم اذا أعادوا قراءة ما نظموا فوجدوا فيه حكاية جاءت عن غير عمد ، فكروا فى تجويدها واتقانها وابلاغها درجة الكمال . هذا فيما نرى هو الأصل المزدوج لهذه الوسيلة البيانية فى الشعر القديم ، قدر منها استجابة طبيعية لحدة العاطفة وقوة تمثل المعنى ، وقدر يأتى من الروية واعادة النظر والتجويد .

ولكن مهما يكن الأمر فى أصل هذه الوسيلة البلاغية ومنشأها ، فانها لا شك موجودة فى تراثنا الشعرى ، غير مقتصرة على الألفاظ المفردة التى وضعتها اللغة . ولعلنا اذا أنعمنا النظر فى هذه القضية التى قدمناها ، وفيما تقدم وما سيأتى من أمثلة عليها ، لم نعد نتعجب من وجود هذه

الوسيلة البلاغية الجليلة فى شعرنا القديم ، بل حرىّ بنا أن نتعجب من طول اهمالها فى علوم بلاغتنا وفى نقدنا . وقد رأينا كيف يسلم ابن جنى بأن الكثير من هذه الحكاية الصوتية فى الألفاظ المفردة لابد أنه يخفى عليه وعلى معاصريه ، لا لأنهم لم ينعموا النظر فيه فحسب ، بل لأن للغة العربية أصولا وأوائل قد تخفى عنهم وتقصر أسبابها دونهم وهو تسليم علينا نحن أيضا — بعد ابن جنى بألف من السنين — أن نردده بل أن نزيد تأكيده ، وبخاصة اذا لم نقصر نظرتنا كما فعل اللغويون القدماء على الألفاظ المفردة وأردنا أن ننظر فى محاكاة الجمل الكاملة بتعدد كلماتها وترتيب حروفها وحركاتها ومقاطعها ، وهو أمر أدق وأكبر تعقيدا ولكن لعل لدى نقادنا فى عصرنا هذا مالم يتوفر لابن جنى ومعاصريه من العلم الدقيق المنظم بالدراسات اللغوية الصوتية والفقهية والمقارنة ، ومن النظرة النقدية الموسعة والحس الجمالى المرهف والخبرة بآداب انسانية أخرى . فلعل هذه الميزات المتاحة لنقادنا المحدثين تعوضهم ولو بعض العوض عما يحرمهم تطاول الزمن وبعد الشقة عن عصور الأدب القديم وبيئاته ، والجهل بكثير من العناصر الصوتية التى كان العرب الأوائل ينطقونها فى لغتهم .

نحب الآن أن نختم فصلنا هذا بمثالين شعريين نحاول بهما أن نزيد القارىء شرحا لما عنيناه حين قلنا ان نظرنا فى المحاكاة الصوتية ينبغى ألا يقتصر على الألفاظ اللغوية المفردة بل يتعداها الى تركيب الجمــل الكاملة ، كما نحاول أن نزيد القارىء اقتناعا بأن الاقتصار على علوم البلاغة التقليدية لا يوصلنا الى التقدير الكامل للاجادة الفنية فى شعرنا القديم والانتشاء الكامل بنشوته الحقيقية .

فننظر أولا فى هذه الأبيات الثلاثة التى قالها تأبط شرا فى مدح ابن عم له .

قليل التشكّى للمُهمّ يصيبه ... كثير الهوى شتّى النّوَى والمسالك

يظلّ بمَوْماةٍ ويمسى بغيرها ... جَحيشاً ويَعْرَوْرِى ظهور المهالك

ويسبق وفدَ الريح من حيث ينتحى ... بمنخرِق من شَـــدِّه المتدارِك

يصفه ابن عمه بالصبر والجلد واحتمال الخطوب دون شكوى ، ويصفه بكثرة الأغراض وتعدد المقاصد ، فهو دائم الحـــركة والقلق لا يستقر على حال ولا يطيل المكث فى مكان (وهذه صفة نمتها فيهم حياتهم البدوية المترحلة المستمرة التقلب) . حتى انه يقضى نهاره فى قطع موماة (وهى الفلاة التى لا ماء فيها) ، فاذا جاء عليه المساء وجده فى موماة أخرى وهو يفعل هذا كله جحيشا أى وحيدا لا رفيق له فى أسفاره . وهو فى هذه الأسفار يعرض نفسه لكثير من المخاطر المهلكة فيركبها ولا يتهرب منها ثم هو فى هذا التقلب الدائم سريع الحركة الى حد عظيم ، حتى انه بشده المنخرق المتدارك ، أى بعدوه السريع المتلاحق ، يسبق وفد الريح أى الدفعة الأولى المتقدمة منها

اذا اقتصرنا على النظرة البلاغية التقليدية أو النقدية القديمة فماذا نرى فى هذه الأبيات ؟ سنلاحظ بسرعة الطباق — وهو الجمع بين معنيين متضادين — بين قوله « قليل » وقوله « كثير » فى البيت الأول ، والطباق الآخر بين قوله « يظل » وقوله « يمسى » فى البيت الثانى . وسنلاحظ الجناس الناقص بين قوله « الهوى » وقوله « النوى » فى البيت الأول . وسنلاحظ الاستعارة المكنية فى البيت الثانى اذ شبه المهالك بابل خشنة المركب شرسة الطبع ثم حذف المشبه به ودل عليه بذكر لازمه وهو

الظهور . وسنلاحظ أنه فى البيت الثانى استعمل « جحيشا » ولم يستعمل « وحيدا » لأن اللفظ الذى استعمله أكثر غرابة وأقوى جشة فهو أكبر ملاءمة لمعناه ، كما سنلاحظ ان الفعل « يعرورى » كما وضعته اللغة يحكى معناه الشديد الخشن ، يقال اعروريت الفرس اذا ركبته عريا ليس تحتك شيء ، فأصله من المصدر الثلاثى « عرى » ، وقد لاحظ اللغويون القدماء ان زيادة المبنى تحمل زيادة المعنى . وقد لاحظ ابن جنى نفسه فى بابه المذكور عددا من الملاحظات الجيدة فى المصادر المزيدة .

هذا فى أغلب الظن هو كل ما سنلاحظه اذا اقتصرنا على النظرة التقليدية أما البيت الثالث فلن نبدى عليه ملاحظة ما ، مع انه أبرعها وأروعها جميعا ، كما سنرى ، لكن نسأل أولا هذا السؤال الذى لا يحفل به البلاغيون لماذا لجأ الشاعر الى وسائله البديعية من طباقين وجناس ؟ أهذا لمجرد « تحسين الكلام » بعد أن استوفى الشاعر أحكام المطابقة وشروط البلاغة كما يدعى البديعيون عن كل الفنون البديعية ، أم كان استخدامه للطباقين والجناس جزءا أصيلا لازما من مقتضى مضمونه ، بحيث أن مضمونه لم يكن يتم أداؤه الشعرى بدون هذا الاستخدام ؟

فلنتذكر ان الفكرة الغالبة على هذه الأبيات الثلاثة هى كثرة تنقل الممدوح وسرعة تقلبه فى جنبات الصحراء فاذا أنعمنا النظر فى الطباق بين « قليل » و « كثير » وبين « يظل » و « يمسى » ، وأرهفنا الاستماع الى الجناس الناقص بين « الهوى » و « النوى » بما فيه من اختلاف المقطع الأول القصير لكل من الكلمتين ، وهو الهاء المتحركة بالفتحة والنون المتحركة بالفتحة ، ثم ترجيع المقطع الثانى فى كل منهما ، وهو المقطع الطويل المفتوح « وى » الذى تختمه حركة طويلة ممدودة تسمح بانطلاق الصوت ، أدركنا ان هذه الوسائل اللفظية جزء عضوى حى فى

تصوير الحركة الدائبة القلقة المتقلبة التى يريد الشاعر أن يصف بها ابن عمه . فليس المراد بها مجرد تزويق اللفظ أو تحسين النغم .

ولكن نأتى أخيرا الى بيته الثالث المطرب ، ونقف أولا أمام جملته « ويسبق وفد الريح » . ليس فى هذه الجملة طباق أو جناس أو تورية أو أى وسيلة أخرى مما بحثه علماء البديع وليس فيها تشبيه أو استعارة أو أى وسيلة أخرى من وسائل علم البيان التقليدى . ولا هى فيها مبحث من مباحث علم المعانى ، اللهم الا اذا أصر أحد المتفيهقين على أن يصدع رؤوسنا بثرثرة لا فائدة فيها البتة حول لزوم الوصل بالواو فى أول هذه الجملة . فماذا فيها ؟

فيها تصوير فائق مبدع بحروفها وحركاتها ، وترتيب مقاطعها وتواليها ، للحركة التى يصفها الشاعر ، والصوت الناشىء من هذه الحركة . فلننظر مليا فى هذا التصوير الصوتى .

فلاحظ أولا كيف قسم تأبط شرا جملته الى أربعة أقسام ، هى هـذه

ويس / بق وف / د الرى / ح . «

القسم الأول يتكون من مقطع قصير فمقطع طويل مقفل ينتهى بالسين الساكنة والقسم الثانى يتكون من مقطعين قصيرين فمقطع طويل مقفل ينتهى بالفاء الساكنة . والقسم الثالث يتكون من مقطع طويل مقفل ينتهى بالراء الساكنة « در » فمقطع طويل مفتوح ينتهى بحركة الياء الطويلة « رى » أما القسم الرابع والأخير فيتكون من مقطع واحد قصير هو الحاء المتحركة بالكسرة .

فلننظر الآن فيما تصوره هذه الأقسام بمحض ايقاعها ، أى ترتيب

مقاطعها بين قصر وطول . نجد انها تتدرج فى بناء هذه الحركة المتزايدة التى تصدر من هذا العـدّاء السريع العدو ، حتى يخيل الينا اننا نراه يزيد سرعته مرحلة بعد مرحلة . فالقسم الثانى يزيد على القسم الأول مقطعا قصيرا . والقسم الثالث ، وان كان زمنه فى الايقاع العام يساوى زمن القسم الثانى ، (لأن المقطعين القصيرين والمقطع الطويل تساوى فى الكم المحض مقطعين طويلين) الا أن قدرا يسيرا من التفكير والانتباه الى الموسيقى الداخلية يرينا أن الشاعر يريد منا أن نطيل فى قراءة المقطع الأول « در » بتكرار الراء « درر » ، ويريد منا أن نطيل فى قراءة المقطع الثانى « رى » باطالة الحركة الممدودة « رىىى » فان أردت دليلا على ما زعمناه من قصد الشاعر فلاحظ نطقنا فى حديثنا اليومى الحى وانظر كيف نمد من صـوتنا فى كلمة « طويل » فنقول « طو يـ يـ يـ يل ! » حين نريد أن نؤكد صفة الطول لشىء ما كذلك اشباعنا للحركات واطالتنا لها فى مثل هذا الغرض فى ألفاظ أخرى

القسم الثالث اذن يستغرق فى النطق الواقعى الحى اضعاف الزمن الذى يستغرقه القسم الثانى ، وان ساواه فى الكم العروضى . وهكذا صور الشاعر بهذه الأقسام الثلاثة المتعاقبة تزايد سرعة العداء فى عدوه مرحلة بعد مرحلة وتزايد هذه المراحل فى الطول واحدة بعد الأخرى ، وذلك من ازدياد حميه واندفاعه كلما مضى فى عدوه حتى يبلغ آخـر الشوط . وهذا ما تستطيع أن تلاحظه اذا شاهدت سباقا فى العدو فى واقع الحياة أو على الشريط السينمائى . فاذا جئنا الى القسم الأخير من الجملة وجدناه يتكون من مقطع واحد فقط ، مقطع قصير . ولا شك ان قارئنا يدرك الآن ماذا يصور الشاعر بهذا المقطع الواحد القصير المفاجىء هو يصور بالطبع انتهاء هذا العداء من عدوه هذا وبلوغه

هدفه الذى كان يقصده قبل أن تبلغه الريح المريعة نفسها ، فيقفه هذه الوقفة المفاجئة التى يمثلها هذا المقطع القصير المفاجيء « ح »

هذا عن « الايقاع » . لكن دعنا الآن ننظر فى « النغم » فنتأمل انسجام هذا الايقاع مع صوت الحروف التى استعملها الشاعر ليختم بها كل قسم من أقسام جملته . فالقسم الأول ينتهى بالسين الساكنة والسين من حروف الصفير ، بل السين العربية « عالية الصفير اذا قيست بها السين فى بعض اللغات الأوربية كالانجليزية مثلا » [1] ولا شك ان صفيرها يزداد اذا وقفت عليها بالسكون فأعطيتها كل قيمتها الصوتية . أعد الآن قراءة هذا القسم « ويس » ، واستمع كيف تمثل السين الساكنة فى آخره الصوت الذى يصدر عن جسم العدّاء اذ يحتك بالهواء فى عدوه السريع

والقسم الثانى « بق وف » ينتهى بالفاء الساكنة . والفاء حرف عالى الحفيف ، ويزداد حفيفها بالطبع اذا وقفنا عليها بالسكون . والفاء هى الصوت الذى نصدره من شفاهنا حين نريد أن ننفخ بأفواهنا نفخة قوية لنطفيء بها شمعة أن نؤجج نارا فهى اذن أقرب الحروف اتصالا بالنفخ . وقد اعتقد ابن سينا أنها هى الصوت الطبيعى الذى يصدر من حفيف الأشجار . واستعمال الشاعر لها ساكنة فى آخر قسمه الثانى يمثل كتلة الريح التى يقرنها بعدو ممدوحه فاذا كانت السين الساكنة فى آخر القسم الأول قد مثلت صوت الهواء الصادر من احتكاك الجسم به ، فالفاء الساكنة فى آخر القسم الثانى تمثل كم هذا الهواء وكلما زادت سرعة الجسم زاد كم الهواء الذى يحركه .

---

(١) ابراهيم انيس ، « الأصوات اللغوية » ، ص ٦٤ .

الآن نأتى الى المقطعين الطويلين اللذين يتكون منهما القسم الثالث من الجملة . أولهما « در » يتكون من حرف الدال الانفجارى ، فحرف الراء ذى التكرار ، وقد شرحنا من قبل صفة التكرار هذه فى الراء العربية ، وبخاصة اذا قورنت بالراء الانجليزية الا أن هذا التكرار يتضاعف حين نرى الراء مشددة ، فالراء الثانية قد بدأت المقطع الثانى ، وهذا المقطع الثانى يتكون منها ومن الحـركة الطويلة الممدودة التى تعقبها . وبهذا يتوصل الشاعر الى شيئين ، أولهما انه يصور قوة انفجار هذه الريح المنبعثة وشدتها ، وثانيهما أنه يصور انطلاقها الى مدى بعيد فى أطراف الصحراء تذكر فى هذا الصدد ما قلناه فى حديثنا عن ايقاع الجملة حين شرحنا كيف يجب علينا أن نطيل من الزمن الذى يستغرقه النطق بهذين المقطعين حتى يزيدا على مجرد الكم العروضى

وأخيرا نأتى الى المقطع الواحد القصير الذى يكون القسم الرابع والأخير من هذه الجملة . والحاء من حروف الحلق ذات الحفيف . والحاء العربية من أصعب الأصوات نطقا على غير الناطقين بالعربية ، فهم يبدلون بها الهاء الا بعد تدريب طويل . والشاعر يصور بهذا الحرف الحلقى حدة الريح ، بعد أن صور صفيرها وكتلتها وقوتها وانطلاقها وتحريكه للحاء بهذه الكسرة القصيرة يمثل كما قلنا الانتهاء المفاجىء للحركة عند بلوغ آخر الشوط بعد كل ما صور من صفيرها وضخامتها وانفجارها وقوتها وسرعتها وحدتها .

هذا تحليلنا لهذه الجملة الشعرية البليغة ، وهذا تعليلنا لـ «بلاغتها» . لكن هذا التحليل الطويل الذى قمنا به ليس الا نصف المعركة ، والنصف الآخر على القارىء أن يقوم به هو نفسه ، وهو « تركيب » ما حللناه . فاذا كنا قد حللنا الجملة الى عناصرها الدقيقة من حروف وحركات

ومقاطع ، ومن ايقاعات وأنغام ، فان على القارىء الآن أن يركب كل هذه الملاحظات الجزئية المنفصلة فى وحدة منسجمة ، وذلك بأن يقرأ الجملة ويكرر قراءتها مرارا عديدة ، قراءة جاهرة ، يجيد فيها الانصات الى تتابع عناصرها وتآلفها وتركبها فى اصدار الأثر المتكامل لموسيقاها الشعرية ، غير فاصـل بين الجانب اللفظى والجانب المعنـوى لهذه الموسيقى . فان لبى رجاءنا فلعله ينتهى الى أن يسلم بأن تأبط شرا فى جملته هذه لم يصف رجلا سريع العدو فحسب ، بل هو قد أرانا حركة هذا الرجل وأسمعنا صوت حركته ، وهو قد أثار فى جملته الشعرية ريحا قوية حادة سريعة تطبع على خيالنا الشعرى أثرا فنيا عظيم المحاكاة للأثر الواقعى الذى تحدثه الريح القوية الحادة السريعة فى حقيقة التجربة الفعلية . أما اذا لم يستجب القارىء لندائنا وترك جميع تحليلاتنا حيث هى دون تركيب يقوم هو به ، فكل ما نستطيعه هو أن نحيله الى رجاء ابن جنى الذى تقدم به الى قرائه وكرره وألحف فيه وحذر قراءه من عدم تلبيته . وهل فعلنا نحن شيئا أكثر فى حقيقته من أن وسعنا نظرة ابن جنى حتى تشمل الجملة الكاملة ولا تكتفى بالألفاظ المفردة ؟ وقارئنا قد أدرك الآن ولا شك لماذا وضعت اللغة للريح هذا اللفظ « ريح » ، حتى يمثل برائه ذات التكرار ويائه الممدودة ذات الطول وحائه ذات الحـدة الحلقية والخفيف صوت الريح واستمرارها وحدتها وخفيفها لكن براعة تأبط شرا هى انه وضع هذا اللفظ الذى سبقت اللغة الى تكوينه فى خير موضع يعطيه أتم قيمته الصوتية والمعنوية .

فلننظر الآن فى بقية البيت ، لنرى كيف يلتقط حرف الحاء فى قوله « من حيث » وقوله « ينتحى » صوت الحاء فى « الريح » ويرجعه ترجيعا يحكى به صدى تلك الريح العاصفة التى أثارها فى جمـلته

السابقة ، كأن الصحراء لا تزال تتردد جوانبها بآثار تلك الريح . وهذا مثل آخر على الوظيفة العضوية لترديد الحرف الواحد ، وهي كما ذكرنا وسيلة لم ينتبه اليها علماء البديع القدامى على كثرة ما دونوا من فنون البديع ثم نأتي الى قوله « بمنخرق » لنلاحظ كيف تحكي هـذه الكلمة معناها بايقاعها . والعدو المنخرق هو الذي لا يضبط من سرعته وشدته كما تنخرق الريح الشديدة فتأمل كيف يؤدي تتالي المقاطع في هذه الكلمة الطويلة هذه الحركة المضطربة الشديدة الاهتزاز والتأرجح والقلقلة . ولا تهمل أثر الخاء القريبة المخرج من الحاء في التقاط صداها مرة أخرى . أما كلمة « شده » فقد أغنانا ابن جني عن تحليلها بما نقلناه عنه من تحليله للفعل « شد » ، ولا شك ان الشد بمعنى العدو القوي مأخوذ من الشد بالمعنى المعروف ، لأن العداء يبذل جهدا عنيفا متزايدا في مضاعفته لسرعته من مرحلة الى مرحلة . فاذا وصلنا الى كلمته الأخيرة « المتدارك » سهل علينا أن نرى فيها أيضا كيف تمثل بتتابع مقاطعها ما تعنيه من السرعة المتلاحقة التي يتبع بعضها بعضا ، ولهذا وضعت اللغة مصدر التفاعل للأفعال تدارك وتلاحق وتدافع وتتابع وأمثالها ولكن على القارىء هنا أيضا أن يركب هذه التحليلات لألفاظ الشطر الثاني كما سألناه أن يركب ألفاظ الشطر الأول ، ثم عليه أخيرا أن يجمع الشطرين أحدهما بالآخـر ليجيد الاسـتماع الى الموسيقى الشعرية المتكاملة الناجمة من تاليهما

* * *

أما مثالنا الثاني فنأخذه من شاعر جاهلي آخر في موضوع مختلف تماما ، وهو قول علقمة بن عبدة في وصف مجلس الشرب والغناء :

قد أشهد الشَّرْبَ فيهم مِزْهَرٌ رَنِمٌ — والقومُ تصرعهم صَهباء خُرطوم

كأسُ عزيزٍ من الأعناب عتقها — لبعض أحيانها حانِيَّةٌ حُوم

فلنبدأ بفهم الشرح اللفظى للكلمات ، ثم محاولة الدخول بعاطفتنا الفنية فى عالم اللهو الزاخر الذى يصوره الشاعر فالشرب هم القوم الشاربون ، جمع شارب ، لكن عليك أن تدرك ان هذا اللفظ القصير كانت له شحنة قوية فى عواطف الجاهليين وخيالهم (وسنشرح موضوع شحن الألفاظ فى فصل قادم) ، فهؤلاء الشاربون الذين يفخر الشاعر بمنادمتهم ليسوا أى مجموعة من الناس من كل من هب ودب ، بل هم من الفتية العرب الأحرار ذوى النسب القبلى الرفيع والحسب والغنى ، اجتمعوا لكى ينهبوا ملذات الحياة الى أقصى حد يمكنهم منه غناهم ويقويهم عليه شبابهم العارم . والمزهر العود ، والرنم المترنم بصوت فيه تطريب أى تنويع للنغم . والصهباء خمر من عصير عنب أبيض ، والخمر الخرطوم أول ما ينزل من العنب قبل أن يعصر أو يداس بالأقدام ، فهى أصفى الخمر وأقواها فعلا ، تتقطر وحدها من العنب الذى تم نضجه ، وهى أيضا أغلاها ثمنا وقيل الخرطوم أول ما ينزل من الخمر عندما تصب ، فهى الطبقة العليا الصافية الخالصة من الرواسب لا غرو أن صرعتهم هذه الخمر أى استولت على عقولهم

أما البيت الثانى فيحمل أقوى اعتزاز بهذه الخمر النفيسة الغالية المتخيرة فهم لغناهم لا يشربون خمرا عادية رخيصة من التى يحصل عليها بسهولة وتشرب فى أى يوم عادى من أيام السنة . بل هم يشربون خمرا صنعت من كرمة عنب عزيزة ، أى نادرة المثال فى نفاستها ، كما يتخير أحدنا شتلة المانجة الغالية ليزرعها فى حديقته . وبعض الشراح القدماء

يقولون ان « عزيز » معناها ملك ، فهى اذن خمر ملوكية يشربها الملوك لا السوقة ، لكننا نفضل أن نجعل « عزيز » مرتبطة بالأعناب ، ونرى فى نفاسة كرمتها اعزازا كافيا لها ، خصوصا لأننا اذا فصلنا « من الأعناب » عن « عزيز » وعلقناها بـ « كأس » كان قوله انها خمر عنب تقريرا باهتا هذه الخمر على أى حال لم تصنع صنعا سريعا ولم تشرب بعد عصرها بأيام أو أسابيع قليلة ، مثل « البوظة » وغيرها من الخمور الرخيصة ، بل أديمت فى دنها بعد أن عصرت حتى يتم تعتيقها ويقوى فعلها ثم هى لم تصنع لتشرب فى مناسبات عادية ، بل احتفظ بها « لبعض أحيانها » أى لمناسبات هامة من حفل كبير أو فصح أو نيروز أو عيد آخر من أعياد النصارى أو الفرس (وعليك أن تعرف ان أجود الخمر فى الجاهلية كانت من صنع الروم أو الفرس ، ومن هاتين الأمتين كان تجارها الذين يطوفون بأحياء العرب ويقصد حوانيتهم أغنياء العرب) وقوله هذا يذكرنا بما نقرأه فى الروايات والسير الافرنجية الحديثة ، حين يريد الأرستقراطى الغنى أن يحتفل بحدث كبير فيرسل رئيس خدمه الى قبو القصر ليحضر له خمرا صنعت فى زمن نابليون أو عصر آخر من العصور الماضية .

ثم من صنع هذه الخمر ؟ قد صنعها « حانية » أى قوم خمارون نسبوا الى الحانة ، وهذا اللفظ العربى مشتق فيما يبدو من اللفظ الفارسى « خان » ومعنى هذا انهم محترفون متخصصون فهم يصنعون أجود الخمر وأغلاها ثمنا ، ليست هذه الخمر اذن « صنعة بلدى » أو « صناعة محلية » على أيدى بدو غير حاذقين من سكان الصحراء . وهؤلاء الحانية « حوم » وهو لفظ مخفف من حوم بضمتين جمع حائم ، أى هم

يحومون في مجلس الشراب هذا ويطوفون فيه باستمرار ملبين رغبات رواده من شباب العرب الشرفاء الأغنياء

ألفاظ البيتين جميعها كما رأيت محتشدة بالمعانى المكثفة المتداعية ، فان شئت أن تزداد دخولا فى هذا الجو اللاهى الذى يخلقه الشاعر وتعاطفا فنيا مع رواده ، فلا مناص لك من أن تدقق النظر فى الأداء الصوتى الذى استخدمه الشاعر ، لأن « الألفاظ » بكل خصائصها هى وسيلة الشعر الوحيدة لخلق عالمه الفنى الخاص عد اذن الى أول البيتين واستمع أولا الى هاتين الشينين المرددتين فى قوله « اشهد الشرب » ، وكرر النطق بهذه الجملة بضع مرات حتى تزداد انتباها الى قيمتهما التنغيمية ، ولاحظ انهما فى الحقيقة ثلاث شينات لا اثنتان لأن لام التعريف قد قلبت شينا وأدغمت فى شين « شرب » . وهذه القيمة الجرسية لا تقتصر على الحلاوة الموسيقية التى يحدثها تكرار الحرف المتردد ، بل تأمل الآن كيف تمثل الشينات الثلاث ما يشيع فى جو هذا المجلس المائج اللاهى من « الشوشرة » أو « الوش » ، أو الجلبة المختلطة الناجمة عن اختلاط الأصوات المختلفة التى يعج بها المجلس ، من حديث وضحك وصياح وموسيقى وغناء فهناك ندامى يتفاكهون ويتداعبون ، وشارب يصيح بالساقى أن يسعفه بمزيد من الخمر ، وساق يصيح ملبيا مطمئنا هذا الذى يدعوه ، وقيان — أى جوار مغنيات — يتغنين ويعزفن على آلاتهن الموسيقية . وما الى هذا مما يمتلىء به مثل هذا المجلس اللاهى الطروب . فهل دخلت مرة مثل هذا المجلس وهو فى أتم نشاطه ومرحه فاستمعت الى هذا الضجيج العام المختلط أو « الوش » ؟ أولا ترى الآن كيف تصور تلك الشينات الثلاث ذلك الوش أجود تصوير ؟ تذكر فى هذا الصدد ما قيده سيبويه ونقله عنه

ابن جنى من صفة « التفشى » التى لحرف الشين ، وهى توزع هواء النفس عند النطق بها فى جنبات الفم ، وعدم اقتصاره على مخرجها

لكن تعال الى الجملة الثانية من الشطر الأول « فيهم مزهر رنم » ، وانصت أولا الى قوله « مزهر رنم » وتدبر حروفه وحركاته ومقاطعه ، تجده لم يكتف بأن يذكر لك أن هذا المجلس قد انعقد حول عود يترنم ، بل هو قد وضع فى شطره بالفعل عودا يترنم بأعذب الأنغام . كرر قوله « مزهرن رنمن » بضع مرات متغنيا بصوتك ، فالشاعر يريدك أن تترنم بهذه الجملة ، وراقب اختياره للحروف وما تحدثه من الرنين والتجاوب والصدى والتقاط النغم وتكراره تأمل فى وضع الميمين الشفويتين المجهورتين احداهما فى أول الكلمة الأولى والثانية فى أول المقطع الأخير من الكلمة الثانية ولاحظ ان أولاهما قد جاءت بعد الميم الخاتمة لكلمة « فيهم » فتضاعف أثرهما الموسيقى الناشىء من ضم الشفتين ودفع الهواء فى مجرى التجويف الأنفى مصدرا هذه الهمهمة . ألا ترى انك حين تريد أن تترنم بلحن موسيقى دون أن تنطق بكلماته تفعل مثل هذا فتضم شفتيك وتهمهم باللحن من أنفك مقطعا اياه ومرجعا له مع تردد ايقاعات اللحن وأنغامه

ثم تأمل حدة الزاى ذات الصفير اذ تأتى بعد هذه الهمهمة المكتومة فتنفرج الشفتان بعد اطباقهما وينطلق الهواء من الفم اذ يقرع اللسان الأسنان . ثم تليها الهاء الهوائية الرقيقة المهموسة ، ثم الراء ذات التكرار ، ثم نون التنوين الملحق بآخر الكلمة « مزهر » فاذا جئت الى كلمة « رنم » وجدت الراء قد تكررت مرة أخرى ملتقطة جرس الراء السابقة ومرددة اياه ، ثم تلتها نون أخرى التقطت هى أيضا جرس نون التنوين

ورددته ، ثم ميم جاوبت الميمين السابقتين ورجعت جرسهما ، ثم نون ثالثة جاءت فى التنوين الملحق بالكلمة فكررت جرس النون للمرة الثالثة وختمت الجملة الموسيقية بالرنين المتجاوب

ومن هذا يتضح لك ان الصوتين الغالبين فى هذه الجملة الموسيقية هما صوت الميم وصوت النون ، اذ كرر كل منهما ثلاث مرات . أما نغم الميم وملاءمته للهمهمة فقد شرحناه ، وأما نغم النون فواضح انها أكثر الحروف تصويرا للرنين ، ولهذا وضعت فى الفعل « رن » . وعليك أن تعرف بعد هذا أن كلا النون والميم حرف أغن ، أى فيه غنة . والأصوات الأخرى أصوات ثانوية مساعدة ، يتكرر بعضها مرتين ويأتى بعضها مرة واحدة ولكن عليك الآن أن تقوم بالتركيب بعد أن قمنا نحن بالتحليل ، فتكرر النطق بالجملة مرات عديدة ، ملاحظا ان الشاعر يريدك أن تتغنى بها مترنما لا أن تقرأها مجرد قراءة ، اذ ذاك بعد تكرار الترنم يتبدى لك سحرها القوى ودقتها التصويرية الفائقة

فان كانت ملاحظاتنا التحليلية هذه لم تفعل شيئا سوى أن زادت المسألة عليك تعقيدا واضطرابا ، أو لم تحملك الا على الرفض والانكار ، فلنبذل محاولة أخرى نرجو أن تسهل عليك الجهد المطلوب وأن تخفف من انكارك . ابدأ هذه الجملة من آخرها فترنم أولا بكلمة « رنمن » بضع مرات ، ملاحظا أن تطيل فى ترديد نون التنوين حتى تستغرق زمنا أطول : رنمن ن ن ن ن ... وسرعان ما يتضح لك لماذا وضعت العربية هذه الكلمة لهذا المعنى برائها ونونها وميمها . ونحن الآن نفعل نظير هذا حين ندندن أو تنتتن بلحن ، فنقول ترن ترن تررن تررن . أو نقول ترم ترم ترردم ترردم

والآن أضف الى هذه الكلمة المقطع الأخير من الكلمة التى تسبقها ، وترنم بضع مرات بهذه المقاطع : رن رنمن ن ن ن ... رن رنمن ن ن ن ... ثم أعد الترنم مضيفا الهاء التى تسبق « رن » هرن رنمن ن ن ن ... ثم أضف الآن المقطع « مـز » وكرر الترنم ملتفتا الى صفير الزاى وما يدخله على النغم من تنويع رائع والآن أضف الكلمة الأولى « فيهم » ملتفتا بنوع خاص الى ما يحدث من ادغام الميمين ، وترنم أخيرا بالجملة كاملة ، وما نخالها الا ستسكرك بحلاوتها التنغيمية وتفتنك بدقتها التصويرية

فان كنا قد أثقلنا عليك بهذا كله ولم نظفر منك الا بالسأم والسخط ، فتذكر أيها القارىء الكريم اننا نحاول محاولة صعبة جدا ، وهى أن نحمل اليك بواسطة الكلمة الصامتة المطبوعة على الورق الأخرس ارشادات واسطتها الطبيعية الصحيحة هى الاستماع بالأذن الى الصوت المنطوق فى محاضرة شفوية أو اسطوانة مسجلة فهذه هى حدود الكتاب المطبوع اضطرتنا الى هذه الاطالة ولا نملك منها خلاصا ، ولو كانت لدينا الوسيلة الى اسماعك كيف يجب أن تنطق بهذه الجملة وتترنم بها لما احتجنا منك الا الى دقيقة واحدة أو بعض دقيقة وكل ما نستطيع أن نؤكده لك هو أن الذين سمعونا ننطق بالجملة كانوا دائما يقتنعون بما ندعيه لها اقتناعا سريعا ويطربون لها طربا عظيما

ولكن ندع الشطر الأول من هذا البيت ونأتى الى شطره الثانى ، لنرى كيف يتبدل النغم فجأة ، اذ يشتد اللفظ اشتدادا لا خفاء فيه ولا حاجة الى اطالة التحليل له . ولكن تأمل كيف تأتى الصادان المطبقتان المرددتان فى قوله « تصرعهم صـهباء » وكأنهما تجاوبان الشـينين

المتفشيتين المرددتين فى قوله « اشهد الشرب » . والصاد من أصـوات الاطباق (وهى الصاد والطاء والظاء) وهى أصوات مفخمة ذات وقع قوى على الأذن ، وأنت تذكر ما قاله ابن جنى من أن الصاد حرف قوى فيه استعلاء وتأمل هـذا اللفظ الغليظ الطويل « خرطوم » الذى تتوسطه الطاء المطبقة والذى لم يأت له نظير فى طوله وبنائه الصعب فى الشطر الأول ، والشطر الأول قد تكوّن كله من كلمات قصيرة خفيفة سريعة . وفكر الآن كيف ينسجم فى الشطر الثانى هذا الجرس القوى الغليظ الملىء بحروف الاطباق مع مضمونه القوى ، فهذه الخمر الخرطوم التى يشربونها هو أجود الخمور وأنفسها وهى أقواها فعلا ، فهى اذن أشدها صرعا لهؤلاء الشاربين . وضخامة الجرس فى الشطر الثانى تزداد بالطبع بالمقارنة الى ما فى جرس الشطر الأول من رقة وليونة وعذوبة ترنيم .

فان كنت قد رأيت عجبا فى البيت الأول أو فى تحليلنا له ، فان عجبك سيزداد اضعافا حين تأتى معنا الى البيت الثانى :

كأس عزيز من الأعناب عتقها لبعض أحيانها حانية حوم

فتسمعنا ندعى لك ان الشاعر فى هذا البيت لا يتحدث عن الخمر فحسب ، بل يذيقك فى بيته طعم هذه الخمر ! فان كان فى بيته السابق قد خاطب حاسة السمع فيك ، فهو فى بيته هذا يلمس فيك حاسة الذوق ، ان أحسنت قراءة البيت وأحسنت لوكه فى فمك

تذكر أولا ان جميع المعانى فى هذا البيت تتعاون على الاشادة بنفاسة هذه الخمر وجودتها وطول تعتيقها وحسن تخيرها والخمر كلما جادت وعتقت زاد طعمها قوة وتركيزا ، فلم يستسغه ولم يحتمله الا أكثر

الشاربين خبرة بها ، وقدرة عليها ، وتعودا على ارتشافها . وهذه حقيقة نعرفها من الانتاج الأدبى الغزير الذى كتب عن الخمر ، فى الأدب العربى وفى الآداب الغربية ، فلسنا نحتاج الى أن نكون قد خبرناها خبرة عملية . فان لم نكن ممن خبروها هذه الخبرة العملية ، فهذا بيت علقمة يقدم الينا بديلا فنيا نستطيع أن تتذوقه حلالا رائعا مثيرا ، بل لعل فعله الفنى لدى ذى الذوق الفنى الصافى أكبر لذة من طعم الخمر لشاربيها المدمنين !

تأمل هذه العينات الأربع التى تتوالى فى قوله عزيز ، أعناب ، عتقها ، بعض أفتحسب هذه العينات الأربع قد جاءت عبثا ؟ بل هى تمثل مرارة الخمر الجيدة المعتقة فى الفم فالعين ، هذا الصوت الحلقى المجهور الذى يخرج من وسط الحلق ، هى أقوى الحروف العربية تمثيلا للطعم المر . وهى الصوت الذى ننطق به حين نحاول أن نعبر عن استشناعنا لطعم الدواء المر « اع ع ع ع ا » والانجليز أيضا ، على ضعف الحروف الحلقية فى لغتهم ، يصدرون صوتا قريبا منه فى تعبيرهم المشهور عن المرارة والاستشناع ! UGH لكن تذكر ان هـذه المرارة التى يستشنعها منا من لا يشربون الخمر ، هى بعينها ما يفتن الشاربين أقوى فتنة ويعطيهم أكبر لذة ، ولو قدمت لهؤلاء خمرا حلوة الطعم لاستشنعوها واستعاذوا منها وبصقوها كارهين تذكر هذا اذن اذا كنت قد حاولت مرة أن تذوق رشفة من الخمر فاستبشعت طعمها وأسرعت ببصقها متعجبا من أولئك المجانين الذين يستسيغون هذا الطعم الكريه

ثم تأمل ، بعد تلك العينات الأربع ، هذه الحاءات الثلاث التى تتوالى فى قوله أحيانها ، حانية ، حوم أفتحسبها هى الأخرى قد جاءت عبثا ؟ بل الحاء هى الصوت الحلقى المهموس الذى يناظر صوت العين الحلقى المجهور ، يخرجان من نفس المخرج لولا جهر أحدهما وهمس

الآخر . فان كانت العين تمثل مرارة الخمر ، فالحاء تمثل حدتها . والحاء هي الصوت الذى نصدره من حلوقنا حين نذوق شيئا حادا لاذع الطعم ، فنتنحنح محاولين أن نخفف من حدته ونحرر حلقنا من لذعه ، قائلين « اح ح ح ح ! » حين نذوق طعم الشطة مثلا ! [1]

أعد الآن قراءة هذا البيت ، وأطل النظر فى عيناته الأربع وحاءاته الثلاث ، ودعنا نسألك الآن فى الحاف واصرار أتحسب هذه الأحرف الحلقية السبعة قد جاءت هكذا متوالية هذا التوالى بغير ارتباط عضوى قوى بمضمون البيت من فكرة الشاعر وانفعاله ؟ ان أصر القارىء بعد هذا كله على أن يقول ان هذه الأحرف السبعة شىء عارض لا أهمية له فى ربط المضمون والأداء ربطا عضويا ، فلا حيلة لنا الا أن نردد ما قاله ابن جنى لقرائه الذين يصرون على رفض ملاحظاته عن تأدية الألفاظ بأصواتها لمعانيها

ولكن ما معنى تأكيدنا هذا ؟ هل معناه اننا ندعى أن هذا الشاعر الجاهلى قد جاء بجميع حروفه السبعة عامدا ؟ هل نعنى أنه جلس يفكر فقال لنفسه « أريد ان أمثل لسامعى طعم الخمر المرة الحادة ، فلأنظرن فى الحروف العربية ولأختارن أكبرها انسجاما مع المرارة والوحدة اذن أختار العين للمرارة وأختار الحاء للحدة . فلأبحث الآن عن ألفاظ عربية تتكرر فيها العين والحاء وتتوالى »

لسنا نعنى هذا ، وليس فى كل ما قلناه ما يعنى هذا ، بل المسألة

---

(١) تعجبنى فى هذا المجال القصة التالية التى قرأتها فى شرح التبريزى لحماسة ابى تمام « بايع رجل من العرب أن يشرب علبة من لبن حليب ولا يتنحنح فشرب بعضها ، فلما جهده الأمر قال كبش أملح فقيل له ماهذا ؟ تنحنحت ! فقال من تنحنح فلا أفلح ! » (شرح المقطوعة رقم ٤ من باب الحماسة)

فى أساسها هى أنه شــاعر صادق التجربة ، مشبوب العاطفة ، قوى الانفعال ، يتمثل معانيه وعواطفه تمثلا مرهفا حيا نابضا . فهو اذ ينظم هذا البيت لا ينظمه بتفكير بارد ، بل ينظمه بكل عاطفته واحساسه وأعصابه ، فهو يتذكر طعم الخمر ويتمثله فى حلقه تمثلا قويا عظيم الحساسية ، فتأتى ألفاظه الأولى منسجمة مع انفعاله انسجاما طبيعيا رائع الصدق ، وتنساق الى لسانه الحروف والحركات التى تجاوب بخصائصها الصوتية ظلال أفكاره ونبرات عاطفته لكنه بالاضافة الى هذه الموهبة الطبيعية التى تميز الشاعرية الصادقة من غير الصادقة ، فنان ذواقة ذو دربة وخبرة وبصيرة فنية ، فهو حين يعيد النظر فى شعره يرى مدى توفيقه فى أداء مضمونه ويحب أن يزيده تجويدا واتقانا ، فيغير من بعض الألفاظ ويعدل من بعض التراكيب ، وليس غرضه من هذا مجرد التحلية والتزويق ، بل هدفه أن يزيد أداءه اللفظى دقة انسجام مع المضمون الذى أراد تأديته ، مجتهدا فى ابلاغ أدائه حد الكمال التصويرى الذى يستطيعه فلعله أول ما نظم بيته كان قد قال كأس نفيس من الأعناب . فلما أعاد النظر فيه ولاحظ العينات الثلاث التى جاءت فى قوله « من الأعناب عتقها لبعض » ، ولاحظ انسجامها مع مرارة طعم الخمر التى كان يتمثلها فى حلقه وهو ينظم البيت ، رأى أن يزيدها عينا رابعة ، فحول « نفيس » الى « عزيز » . أو لعله أول ما نظم البيت كان قد قال : عتقها لبعض أوقاتها فلما أعاد فيه النظر لاحظ الحائين اللتين وردتا فى قوله « حانية حوم » ، ورأى انسجام جرس الحاء مع حدة طعم الخمر ، فرأى أن يردد هذا الجرس ترديدا ثالثا ، وحول « أوقاتها » الى « أحيانها »

وهذا فرض منا نضربه لمجرد التمثيل ، ولكننا نعرف معرفة اليقين

ان مثل هـذا التنقيح والتجويد يحدث كثيرا عـلى أيدى شعرائنا المعاصرين ، والروايات المتعددة التى يرويها قدماء الرواة لمختلف أبيات الشعر القديم يعود عدد منها فى أغلب الظن الى تعديلات أدخلها الشاعر نفسه على نصه الأول . ومثل هذا ثابت فى الشعر الغربى أيضا يشهد به ويسجله ما نشره الشعراء من الطبعات الأولى لدواوينهم ، وما خلفوه من مسودات قصائدهم والشعراء الجاهليون كما أشرنا من قبـل لم يكونوا ينظمون أشعارهم بالبداهة والمباشرة الارتجالية التى يظنها بعضنا ، بل كانوا — أو كان كبارهم والمشهورون منهم على الأقل — يمارسون من المعاناة والمراجعة والتجويد نصيبا يقل ويكثر ، جعل الأصمعى يسميهم « عبيد الشعر » فهذا تعليلنا لتلك البراعة الأدائية البعيدة فى المحاكاة الصوتية الدقيقة التى رأينا بعض أمثلتها فيما مضى ، وسنرى لها أمثلة أخرى فى فصول قادمة .

* * *

ملاحظة أخرى نحب أن نختم بها هذا الفصل ، ونريد بها أن نزيل نوعا من اللبس ربما ينشأ من تحليلاتنا ما مضى منها وما سيأتى .

لسنا نعنى ان الحكاية الانفعالية التى ذكرناها لحرف ما يصدر منه فى كل مرة يرد فيها هذا الحرف فى كلمة من كلمات اللغة ، ولا فى كل حالة يستعمل فيها أحد الشعراء هذه الكلمة بل تنشأ هذه الحكاية من وضع الحرف فى موضعه المعين من الجمل الشعرية التى صاغها الشاعر ، أو من تردده فى كلمات متجاورة أو متقاربة ، منسجما مع الحالة العاطفية المعينة التى كان فيها الشاعر

حقا ان كل حرف من حروف اللغة له صفة صوتية معينة ودرجة وحدة معينتان ، تنشأ من مخرجه من مختلف مخارج الجهاز الصوتى ، وسرعة

توالى الذبذبات الصوتية التى تتجه ، ومدى اتساع الذبذبة أو ضيقها وبهذه العوامل تختلف الحروف فى صفتها الصوتية المسموعة ، وفى نصيبها من الحدة والعمق ، ومن الوضوح والخفوت ، وتنقسم الى مجهورة ومهموسة ، والى انفجارية ورخوة ومائعة ، وتكون منها الأصوات الساكنة وأصوات اللين أو الحركة وأشباه أصوات اللين ، وتسمى شفوية وذات صفير وحنكية وحلقية الخ ولكن هذه الخصائص الصوتية قد تتلاءم مع أنواع شتى من الأفكار ، وأنواع شتى من العواطف . وهذا يناظر ما قلناه فى فصلنا الماضى عن ملاءمة البحور العروضية لمختلف العواطف ، حين قلنا ان من الخطأ أن نربط بحرا معينا بنوع معين من العاطفة لا يتغير ، وان الأقرب الى الصواب هو أن نربط البحر بدرجة العاطفة ومدى شدتها ، فرحا كانت أو حزنا ، اعجابا أو احتقارا ، حبا أو بغضا

فحرف الراء الذى رأيناه فى جملة المتنبى « روى رمحه غير راحم » يحكى طعنات الرمح المتتابعة المتزايدة فى الولوغ والايلام ، انما اكتسب هذه الحكاية من صفة التكرار الصوتى التى فيه (ار ر ر) ومنشأ هذه الصفة ان طرف اللسان حين ينطق به يقرع حافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا قرعا متكررا . فلما ردد الشاعر هذا الحرف أربع مرات متعاقبة فى جملته الشعرية انسجمت هذه الخاصية العضوية للحرف مع تصوير الشاعر لتوالى طعنات الرمح القاسية لكن ليس معنى هذا بحال أن حرف الراء لا يصلح الا لتصوير طعنات الرمح المكررة ، فان نفس خاصيته الصوتية ربما يستعملها محب ولهان يتضرع الى محبوبته ، فتنسجم فى نظمه مع الحاحه فى مطالبتها بالوصال وتحكى الحافه فى وصف شوقه وشكواه . فالمهم فى هذا الشأن هو صفة التكرار فى

الراء ، وللشاعر أن يستعملها فى التعبير عن مختلف الأفكار والعواطف حين تكون أفكاره وعواطفه فى حالة تتحقق فيها هذه الصفة . وبعـــد فحرف الراء من أحلى الحروف العربية حين يرد رويا لقصيدة فى الغزل الناشج أو الفرحة المهتزة أو الانتصار المجلجل .

وحرف الشين صوت رخو مهموس ذو صفير قليل ، له صفة التفشى ، اذ تتسع منطقة الهواء فى الفم عند النطق به ، ولا يقتصر هواء النفس فى تسربه الى الخارج على مخرج الشين ، بل يتوزع فى جنبات الفم ، لذلك رأينا الأعشى فى شطره « شاو مشل شلول شلشل شول » يستعمله للتعبير عن اختلاط مخارج الحرو فى نطق السكران وعن سيحان حركات جسمه بعضها فى بعض اذ يفقد السيطرة عليها فى حين وجدنا علقمة فى جملته « قد أشهد الشرب » يستعمله لتصوير الجلبة المختلطة التى تنشأ عن مختلف الأصوات فى مجلس اللهو والطرب اذ يموج بعضها فى بعض وتتآلف جميعها فى اصدار نوع مبهم من الضجيج العام . وكلا استعمال الأعشى واستعمال علقمة قائم على خاصية التفشى لصوت الشين .

وحرف النون الذى رأينا انسجام رنينه مع رنين العود المطرب فى قول علقمة « فيهم مزهر رنم » ، ربما يلائم بنفس رنينه هذا رنين الألم الذى يتجاوب به صدر الشاعر اذا ردده فى جمل متألمة ، كما نرى من تردده فى الأبيات الخمسة الأولى من رائية عمر بن أبى ربيعة « آمن آل نعم أنت غاد فمبكر » ولهذا وضعته اللغة فى الفعل « أن » كما وضعته فى الفعل « رن » . فالمهم ان صوت النون حين يتردد فى ألفاظ متقاربة يصدر رنينا موسيقيا واضحا ينسجم مع انفعال الشاعر حين تكون له درجة معينة وشدة معينة ، كائنا ما كان هذا الانفعال من طرب أو ألم .

وحرف العين له صفة صوتية خاصة تنشأ من خروجه من وسط الحلق ، وله قرع خاص على الأذن ناشيء من درجته وشدته . وهذا قد مكنه من أن يدل على مرارة الخمر فى بيت علقمة « كأس عزيز من الأعناب » ، هذه المرارة التى يحبها الشاعر ويتعطش الى مذاقها . ولكننا سنرى نفس صفته وقرعه يتلاءمان مع انفعالات الوجع والجزع حين يأتى رويا لاحدى المراثى القديمة

وحرف السين له جرس عالى الصفير جعله فى جملة تأبط شرا « ويسبق وفد الريح » يصلح لمحاكاة صوت الهواء حين يحتك به جسم العداء السريع العدو لكنه انما صلح هذا الصلاح فى هذه الجملة المعينة لبراعة الشاعر فى وضعه فى موضعه المضبوط من ايقاعه الشعرى . اذ وضعه ساكنا فى ختام القسم الأول من أقسام جملته ، وقابله بجرس القاف الساكنة فى ختام القسم الثانى من جملته ، ثم تلا هذا بتكرار الراء وانطلاق الياء فى القسم الثالث ، وختم جملته كلها بحفيف الحاء المكسورة التى يتكون منها القسم الرابع لكن هذا الجرس ذا الصفير العالى الذى نجده لحرف السين قد يصلح للتعبير عن أفكار وانفعالات أخرى ، مثل الحزن القوى أو الحسرة اللاذعة ، ومن هنا وروده رويا لكثير من القصائد القديمة فى الحزن والتشاؤم

المهم اذن هو أن نحقق الخصائص الصوتية المعينة التى لكل حرف من الحروف (وذلك بدراسة علم الأصوات اللغوية) ، ثم ننظر فى مدى اجادة الشاعر فى استغلال هذه الخصائص للانسجام مع حالته الفكرية والعاطفية الخاصة والمهم أيضا أن تتذكر فى هذا كله ان الحرف لا يكتسب هذه الصلاحية الأونوماتوبية الدقيقة التى ندرسها هنا من مجرد وجوده فى كلمة مفردة ، بل من وضع الشاعر له فى موضعه

المضبوط من ايقاع جمله وتنغيمها ، أو من ترديد الشاعر له فى كلمات متعاقبة أو متقاربة . من الخطأ اذن أن نظن ان كل كلمة من كلمات اللغة يأتى فيها حرف العين لابد أن تدل على مرارة أو وجع ، والا فكيف نعلل مجيئه فى كلمة العسل أو العذوبة ! ومن الخطأ كذلك أن نظن ان كل كلمة يرد فيها حرف السين تدل على الحزن والحسرة ، كما اتهمنا بعض الكتّاب الذين أساءوا فهم ما نعنى فمضوا يذكروننا بورود السين فى كلمات عرس وكأس وأنس وسرور وسعادة ، غير منتبهين الى اننا انما عنينا السين حين ترد رويا لأبيات متعددة متعاقبة ، فتنسجم بجرسها الخاص ، وبتعاقبها فى القافية بعد القافية على طول القصيدة ، مع جو الحسرة الذى يريد الشاعر اشاعته فى قصيدته .

من هذا يرى القارىء ان مذهبنا فى الحكاية الصوتية يتوسط بين فريقين كلاهما فى نظرنا مخطىء فى تطرفه

« أولهما » يغالى فى تقويم الحكاية ، فيعتقد ان صوت الكلمات هو وحده الذى يحدد معناها ، وانه يحدده تحديدا لازما ، بحيث لا يصلح لأداء معان أخرى ويدعى أننا لو لم نعرف معنى الكلمة الحاكية لاستطعنا أن نحزره من مجرد الاستماع الى صوتها ويحتج لرأيه بادعاء اننا حين نستمع الى شعر جيد فى لغة لا نفهمها ، نستطيع أن نفهم عاطفة الشاعر العامة من فرح أو حزن ، أو رضى أو غضب ، أو هدوء أو ثورة ، وأن نستجيب لهذه العاطفة استجابة فنية .

« وثانيهما » ينكر الحكاية الصوتية انكارا باتا ، ويراها مجرد وهم ، وانه ما من كلمة لغوية أو جملة شعرية تؤدى بصوتها معناها أداء حقيقيا ، بل نحن الذين من فهمنا للمعنى تتخيل فى صوته حكاية له .

فكلمة « خفيف » انما تتوهم اننا نسمع فيها احتكاك غصون الأشجار اذ تحركها الريح لأننا نعرف معناها هذا ، ولو لم نعرف هـذا المعنى لما استطعنا أن نحزره من مجرد صوت الكلمة ، لأنه ليس بين صوتها وبين الصوت الطبيعي المقصود شبه حقيقي كما اعتقد ابن سـينا ويستشهد هذا الفريق بأن اللغات المختلفة تضع لنفس المعانى بل لنفس الأصوات الطبيعية أصواتا لغوية مختلفة .

وعلى هذا الرأى يكون كل ما ادعيناه فى ملاءمة بيتى علقمة لصوت العود أو لطعم الخمر ، وملاءمة جملة تأبط شرا لاندفاع الريح ، وسائر ما ادعيناه من حكاية الجمل الشعرية بصوتها لمعانيها — يكون هذا كله وهما فى وهم ، ومجرد خداع نفسى لا أساس له من الحقيقة المادية .

وهذا الرأى فيما يبدو لنا مجرد رد فعل على تطرف الفريق الأول . فلا شك اننـا نوافقه على انه ليس فى مقدورنا أن نستنبط الحكاية الصوتية الا اذا عرفنا معنى الكلمة أو الجملة ، لأن موسيقى الكلمات لا تصدر من مجرد صوتها ، بل تصدر كما قلنا وكررنا من اقتران صوتها بمعناها لكن هذا الرأى يهمل حقيقة قائمة هى أن للألفاظ قيما صوتية مادية لا شك فى خصائصها المادية ، تكتسبها من خروجها من مخارجها المحددة فى جهاز النطق ووقعها على جهاز السمع . فاذا كان من الخطأ أن نتطرف فنرى لهذه الأصوات معنى محددا لا يتغير أو عاطفة معينة لا تتبدل ، فان من الخطأ أيضا أن نتطرف فى الجانب النقيض فننكر اذ اللغة فى أحيان كثيرة تختار من أصواتها ما يلائم بطبيعته المادية المعانى التى تريد اللغة أداءها ، نقول « يلائم » ولا نقول يشبه شبها تاما كذلك من الخطأ أن ننكر ان الشاعر الملهم القدير يفعل مثل هذا حين يرتب ايقاعه ونغمه لأداء حالته العاطفية .

نحن اذن نسلم بأن كلمة « حفيف » ليس فى استطاعة أحد أن يحزر معناها بمجرد الاستماع الى صوتها ، لكن ما ان نعرف هذا المعنى فاننا لا ندرى كيف يستطيع أحد أن ينكر ان صوت الكلمة ملائم له بحفيف الحاء الحلقية ونفخة الفاء الشفوية التى ترد مرتين ومدة الياء نقول ان هذا الصوت اللغوى ملائم للصوت الطبيعى ولا نقول انه يشبهه تمام الشبه ، لأنه ما من صوت يصدره جهاز النطق الانسانى يستطيع أن يشبه تماما أى صوت طبيعى كائنا ما كان .

واختلاف اللغات فى ألفاظها لا يقوم فى نظرنا دليلا على بطلان الحكاية الصوتية ، اذ يتبقى علينا أن ننظر فى كل لفظ منها ونرى هل يلائم الصوت الطبيعى المحكى نوعا ما من الملاءمة . فاذا كانت العربية تضع كلمة « طبل » لهذه الآلة الموسيقية ، وكانت الانجليزية تضع كلمة drum لنفس الآلة ، فكلتا اللغتين قد تخيرت لفظا يلائم بصوته معناه وان اختلف اللفظان . استمع الى « طبل » وكرر النطق بها بضع مرات ، تجد فيها حكاية لا شك فيها للصوت الصادر من قرع الطبل ، بطائها الانفجارية المطبقة وفتحتها المفخمة وبائها الانفجارية الساكنة ولامها المجهورة ذات الحفيف المتوسط بين الشدة والرخاوة ثم استمع الى رصيفتها الانجليزية تجدها هى أيضا تحكى صوت الطبل بدالها الانفجارية ورائها ذات التكرار وحركتها المفخمة التى تعقب الراء ثم ميمها المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة

فاذا أنت قارنت الآن بين الكلمتين تجلى لك أن حروفهما وان كانت مختلفة هى متقاربة الخصائص الصوتية ، ليس معنى هذا اننا ندعى ان هذا التقارب موجود بين جميع الكلمات المتناظرة المعنى فى مختلف اللغات فالكلمة العربية « نسيم » والكلمة الانجليزية breeze

كلتاهما تحكى بصوتها اللغوى صوت الريح الخفيفة ، ولا شبه بينهما الا مدة الياء ، لكن علينا أن تتذكر هنا حقيقتين مهمتين :

أولاهما ان الأصوات الطبيعية نفسها ربما تختلف فى بيئة عنها فى بيئة أخرى اختلافا يقل ويزيد فصوت الريح تحدده طبيعة الأرض المبسوطة أو الجبلية ، المزروعة أو العارية ، كما تحدده أنواع الأبنية والأشجار وما اليها من الأشياء التى تعترض الريح وتوجهها وتجاوب صداها لا جرم أن تضع اللغات المختلفة أصواتا مختلفة تحكى بها الأصوات الطبيعية بل قد يختلف الصوت الطبيعى فى مختلف أركان اختيار مختلف وترتيب مختلف للأصوات اللغوية لأداء المعانى المتناظرة . الواحد أو المعانى المتقاربة فى اللغة الواحدة

وثانيتهما ان الأصوات اللغوية تختلف باختلاف اللغات ، ففى لغة أصوات لا توجد فى لغة أخرى ، بل نفس الحرف ربما لا تكون له نفس الخاصية الصوتية المضبوطة فى اللغتين ، فيختلف النطق به اختلافا دقيقا ، كما تعرف من علم الأصوات المقارن . من هذا تحتاج اللغات الى اختيار مختلف وترتيب مختلف للأصوات اللغوية لأداء المعانى المتناظرة . وتذكر فى هذا الصدد أن الأثر الصوتى الشامل لا يصدر من مجرد اختيار الحروف بل يصدر من ترتيبها

هذا رأينا ، ولو خفف كل من الفريقين من غلوائه لكان فى الامكان تلاقيهما ، أو قل لو خفف أنصار الحكاية الصوتية من غلوهم لما اضطر الفريق الآخر الى التطرف فى انكارها ، فهم بهذا الغلو يضرون قضية معقولة فى ذاتها ، اذا فهمناها هذا الفهم الذى يحقق التوسط والعدالة فنحن نؤكد الحكاية الصوتية ونعتقد بأهميتها الكبيرة فى وضع اللغة

وانشاء الشعر ، لكننا لا نعتقد ان الصوت المادى وحده هو الذى ينتج ذلك الأثر الفنى الكبير الذى نراه فى الألفاظ والجمل الحاكية ، بل ينتج هذا الأثر من اقتران الصوت بمضمونه الفكرى والعاطفى ولا نعتقد ان لصوت ما معنى محددا مضبوطا لا يتعداه حتى يمكن فهم المعنى من مجرد الاستماع الى الصوت

بل ابن جنى نفسه ، الذى رأينا براعته فى ربط الحروف بالمعانى فى الكلمات المفردة ، ورأينا حماسته لمذهبه ومغالاته فيه ، ما نظن انه كان يعنى ان كل لفظ من ألفاظ اللغة ورد فيه أحد الحروف التى درسها يكون للحرف فيه نفس الحكاية المحددة المضبوطة التى قررها له فى اللفظ الذى درسه . فهو مثلا حين حلل الحروف فى الفعل « بحث » ، فرأى ان الباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب اذا غارت فى الأرض ، والثاء للنفث والنبث للتراب — حين قال هذا لم يكن يعنى ان الباء فى كل كلمة ترد فيها تصور خفقة الكف على الأرض ، وان الحاء فى كل كلمة ترد فيها تصور غور المخالب والبراثن فى الأرض ، وان الثاء فى كل كلمة ترد فيها تصور نفث التراب ونبثه . بل كل ما عناه هو أن هذه الحروف حين جاءت فى هذه الكلمة المعينة بهذا الترتيب المعين انسجمت خصائصها الصوتية مع الأفعال المذكورة وانسجم ترتيبها فى الكلمة مع ترتيب حدوث الأفعال فى واقع التجربة . وأقصى ما بلغه تطرفه فى تقرير مذهبه هو أنه ادعى ان كلمات اللغة أو معظمها تصور بأصواتها معانيها ، دون أن يدعى ان لكل حرف معنى محددا لا يخالفه ولا يتجاوزه وكيف يدعى مثل هذا وهو يعرف ان جميع كلمات اللغة التى تبلغ مئات الألوف تتكون من ثمانية وعشرين حرفا لا أكثر .

بهذه الملاحظة نرجو أن نكون قد وقينا قراءنا من اللبس أو التعميم الكاسح الذى ربما تقودهم اليه تحليلاتنا الماضية أو الآتية

الفصل الثالث

الخيال البصرى

فى الفصلين الماضيين ركزنا حديثنا على الجانب السمعى من الشعر ، وذلك لأهميته الأولى . ففن الشعر يقوم أول ما يقوم على حاسة السمع ، لأنها أداته الى النفوس ، وهو فى هذا يشارك فن الموسيقى ، ويخالف فن الرسم الذى يقوم على حاسة البصر ، وفنى النحت والمعمار اللذين يقوم كل منهما على اجتماع حاستى البصر واللمس ومن هنا كان اهتمامنا الذى بذلناه فى تحليل العناصر التى تتكون منها موسيقى الشعر ، واستكشاف الوسائل الصوتية التى يلجأ اليها الشعراء القدامى ، وبخاصة وسيلة الحرف المتردد ووسيلة الحكاية الصوتية . وبذلنا ما بذلنا من جهد فى بيان ارتباط الوسائل الصوتية بالمضمون الفكرى والانفعالى الذى يريد الشاعر أداءه .

وسنزيد جانب الأداء الصوتى دراسة وتحليلا فى فصولنا القادمة على اننا نريد فى فصلنا هذا أن نخص جانب المضمون بنظرة ، لا لنفصله عن جانب الأداء الصوتى ، فهذا أمر مستحيل فى دراسة الشعر الصادق ، بل لنتبين حقيقة مهمة يمتاز بها المضمون الشعرى فى الفن الجاهلى .

ذلك ان الشاعر انما يستعمل وسائله الصوتية ، ويركبها من عناصرها التى حللناها من حرف وحركة ومقطع ، وايقاع وجرس ونغم ، لكى

يحمل الى سامعه أو قارئه انطباعا خاصا تركه على مخيلته الشعرية مراقبته لمختلف الحقائق والمشاهد والتجارب فاذا نحن تأملنا فى هذا الانطباع الجاهلى ، وجـدنا ان من أهم الخصائص التى تميزه أنه «انطباع بصرى » ، يلعب الخيال البصرى دورا عظيم الأهمية فى بنائه وتكوينه ونحن نريد الآن أن نتبين المدى العجيب الذى بلغته حاسة البصر عند الشعراء الجاهليين من الدقة والارهاف ، ومـدى تأثيرها فى تكوين الطبيعة الفنية الخاصة لشعرهم ، كما ندرك هذه الحقيقة الهـامة أنهم يحاولون فى شعرهم أن يجعـلونا « نبصر » الشيء الموصوف .

وهم يحاولون هذا بالطبع بواسطة الكلمة ، فالكلمة أداتهم الوحيدة الى تحقيق غرضهم الفنى فامرؤ القيس حين يبدأ وصفه للعاصـفة الممطرة فى معلقته بقوله

أصاحِ ترى برقا أريك وميضه

كلمع اليدين فى حَـبِىّ مُـكَلَّل

قد صرح بغرضه الفنى بجلاء لا جلاء بعده ان أحسنّا فهم ما يقول . فهو يخاطب كل من يسمع شعره قائلا أنت « ترى » هذا البرق الذى سأتحدث عنه وأصفه لك . ثم لا يكتفى بهذا الفعل « ترى » ، بل يضيف « أريك » زيادة فى تأكيد غرضه كأنه يريد أن يقول أنت تراه رؤية سطحية أو عادية ، لكنى سأريك اياه رؤية أعمق وأدق . ثم يمضى فى اعطاء تشبيهات حسية متوالية يحاول بها أن يجعل سامعه « يرى » ما يصف هذه الرؤية العميقة الدقيقة الوافية

مغزى هذا ان سامعا يسمع شعره هذا ، أو قارئا يقرأه ، ثم لا يقف

برهة بعد كل صـــورة لكى « يتخيل » ما يعرضه من أوصاف البرق وما يصحبه من سحاب وما يتبعه من مطر وسيل ، « يتخيل » هـــذه المشاهد تخيلا بصريا ، مثل هذا السامع أو القارىء لا يكون قد قام بواجب المشاركة الفنية التى يطالبه بها الشاعر مطالبة صريحة وينتظرها منه انتظارا حازما ويقوم وصفه كله على توقع قيامه بها اذ ذاك لا يكون قد استفاد من شعره شيئا ، مهما يبذل من جهد فى فهم مدلولاته اللغوية وتتبع معانيه الفكرية

دعنا نشرح بالضبط ماذا نعنى بهذا « التخيل البصرى » المطلوب فى قراءة الشعر الجاهلى .

اذا قرأ القارىء هذه الجملة « أناخ الأعرابى جمله ووضع عليه الرحل ثم ركبه » أو هذه الجملة « تقدم المسافر الى شباك التذاكر فى المحطة واشترى تذكرة ثم ركب القطار » ، فأغلب ما يحدث هو انه يفهم الخبر المنقول فهما عقليا ، دون أن يتوقف ليحقق الصورة ، لأنه لا يحتاج الى هذا التحقيق كى يفهم المعنى ويفيد الخبر . فهو لا يتخيل فى مخيلته اعرابيا بزيه الخاص يقبل الى هذا الحيوان الذى له شكل معين فيحمله على أن يبرك على الأرض فى هيئة معينة ثم يضع عـــلى ظهره الرحل ذا الشكل المعين ثم يجلس فوق الرحل وينهض جمله . وهو كذلك لا يتخيل فى مخيلته البصرية مسافرا يحمل حقيبته مثلا ويقترب من شباك التذاكر فى محطة ما ويسأل الموظف وراء الشباك اعطاءه تذكرة ويعطيه ثمنها من النقود ويأخذها ويتوجه الى رصيف معين فى المحطة ويصعد الى عربة من عربات القطار

لكن ذلك الفهم العقلى هو ما يفسد علينا الشعر الجاهلى افسادا

كبيرا . فالذى يحتاج اليه هذا الشعر — دائما وبلا استثناء — هو أن تتخيل المنظر الموصوف والهيئة المسجلة والحركة المنقولة تخيلا بصريا بكل تفاصيلها ودقائقها . وأن نتأمل ترتيب أجزائها ونتتبع تعاقب أحداثها بخيالنا البصرى . أى أن نغمض عيوننا برهة ننقطع فيها عن رؤية ما يحيط بنا — حتى عن رؤية الورق والكتابة المطبوعة عليه — لنستدعى المنظر الموصوف أو الحركة المنقولة بمخيلتنا البصرية التى تمكننا من استحضار الصورة المتذكرة للأشياء والأشخاص دون أن يكونوا ماثلين أمام عيوننا وأن نفعل هذا بأقصى ما نستطيع من الوضوح والتحديد والاستيفاء . وعلى درجة استجابتنا التخيلية هذه يكون فهمنا الكامل ، ثم تذوقنا وطربنا واستجابتنا الفنية القوية للشعر الجاهلى

هذا العمل التخيلى الذى نريد من كل قارىء أن يفعله كلما قرأ شعرا جاهليا ، يشبه ما يفعله الطفل الانسانى فى سنيه الأولى فالطفل حين يسمع هذه الأقصوصة « دخل الأمير البستان فرأى فتاة جميلة تجلس تحت شجرة والدموع تجرى من عينيها فتقدم اليها الخ » أو هذه الأقصوصة « وثب البطل على ظهر حصانه واستل سيفه من غمده وحمل على العدو أو الوحش الخ » فان هذا الطفل يترجم كل فقرة من فقرات هذا الكلام المسموع الى صورة بصرية يحققها بخياله البصرى ، ثم تتتابع الصور على مخيلته ، وبدون هذا العمل لا يستطيع الطفل أن يفهم الكلام المسموع أو يتتبع أحداثه ويستنبط معانيه .

ثم يتعلم الطفل بالتدريج كيف يستغنى عن هذه العملية ويفهم من اللغة رموزها العقلية لكن كل قارىء يستطيع اذا حمل نفسه على استعادة ذكريات الطفولة أن يتذكر مناظر بعينها رسمتها مخيلته البصرية لمواقف كان لها أثر بعيد فى نفسه مما سمع أو قرأ من الأقاصيص الشائقة

والحوادث المثيرة . فهو الى اليوم يستطيع أن يستدعى هذه المناظر التى كونها خياله البصرى الطفولى بتفاصيلها الدقيقة العجيبة ، التى يبلغ من دقتها أحيانا أنها لا تقل حيوية واقناعا عن مناظر واقعة شاهدها بالفعل بل ان الأمر ليختلط علينا أحيانا فى تذكرنا لها فلا ندرى أشاهدناها فى واقع التجربة أم كانت من نسج خيالنا الطفولى القوى .

وكاتب هذه السطور لا يزال يذكر عديدا من المناظر التى رسمتها مخيلته البصرية حين كان يستمع فى سنته السابعة وسنته الثامنة الى قصة « عنترة بن شداد » يقرأها أحد شيوخ القرية بصوته الرخيم على جمع من الفلاحين اجتمعوا على احدى المصاطب بين صلاة العصر وصلاة المغرب فى المواسم التى تخف فيها واجبات الفلاحة على أهل القرية وأغلب ظننا ان معظم القراء لديهم تجارب مشابهة ، وان يكن هذا عملا يحتاج الى تدريب على استدعاء الذكريات حتى يزداد تحددها وجلاؤها .

هذا التخيل ، أو « التشغيل » لمخيلتنا البصرية ، هو ما يجب أن نفعله فى قراءة الشعر الجاهلى الا انه يحتاج منا الى جهد ومران وتكرار محاولة . فالذى يحدث لنا حين نشب وننضج هو اننا نكتفى فى معظم سماعنا للغة وقراءتنا لها بفهم مدلولها الرمزى فهما عقليا . وهذا فى الحقيقة هو ما وضعت له اللغة البشرية حتى تكون رموزا مختصرة توصلنا الى الفهم السريع للخبر دون أن نحتاج الى رؤيته بعيوننا ، توفيرا للجهد وتركيزا للفكر واستكثارا من التجارب التى نستطيع الاحاطة بها ونستطيع قبولها من الآخرين أو حملها اليهم فلو اننا ظللنا طول حياتنا نحتاج الى أن نرى بعيوننا الجمل أو الحصان أو الفتاة الجميلة أو الرجل الجريح قبل أن نفهم مدلولاتها ، ولو أننا ظللنا طول حياتنا محتاجين الى أن نقف أمام كل جملة نسمعها أو نقرأها لنتمثلها تمثلا

بصريا ، لأضعنا وقتا طويلا ولم نحصل العلم الا تحصيلا بطيئا ، ولما بلغت اللغة ما بلغته من النمو العظيم والتطور من المحسوسات الى المعقولات والخلوص الى دقائق الفكر وروائع التجريد التى يصعب أو يستحيل تحقيق ما صدقاتها فى حقيقة الواقع

لكن هذا التخيل البصرى الذى نستغنى عنه حين نشب وينضج فكرنا هو ما نزال نحتاج أشد الحاجة الى ممارسته حين ندرس الشعر الجاهلى [1] ومن هنا تتجلى للقارىء صعوبة هذا العمل على المتعلم الناضج ومدى حاجته الى تكرار المحاولة وارغام النفس على التوقف لتحقيق التخيل البصرى وكم يلاقى كاتب هذه السطور من العناء فى حمل طلبته فصلا دراسيا بعد فصل على هذا التخيل كلما درس لهم الشعر الجاهلى ، حتى ليضطر الى أن يقطع محاضرته ويحفزهم المرة بعد المرة على أن يغمضوا عيونهم ويستدعوا المنظر الموصوف الى مخيلتهم البصرية ، محاولا أن يقنعهم بأن الفهم العقلى لا يكفى أبدا لتفهم هذا الشعر والخلوص الى دقائقه البديعة خلوصا يحقق الاستجابة الفنية الغنية .

فلنضرب الآن مثلا ، وستتعدد الأمثلة فى فصولنا القادمة . وليكن مثلنا الذى نضربه فى هذا الفصل بيتين فى وصف ابريق الخمر نظمهما علقمة بن عبـدة ، وهما يردان فى قصيدته الميميــة « هل ما علمت

---

(١) حقيقة الأمر هى اننا نحتاج الى قدر من هذا التخيل البصرى فى فى قراءة كل شعر ، جاهليا وغير جاهلى ، عربيا وغربيا لأن من أهم وظائف الشاعر كفنان أن يزيدنا وضوح رؤية وجلاء بصر بحقائق الكون والحياة الا أن الأشعار تتفاوت فى اهتمامها بالمحسوسات الخارجية او المدركات الباطنية ، والشعر الجاهلى من أكبرها اهتماما بالمحسوسات.

وما استودعت مكتوم » وفى نفس القسم من القصيدة الذى ورد فيه بيتاه اللذان درسناهما فى وصف مجلس الشرب والطرب

كأن إبريقهم ظبي على شَرَف مفدَّمٌ بِسَبَا الـكتّان مَرْثوم
أبيض أبرزه للضِّحِّ راقِبُه مقلَّد قُضُبَ الريحان مَفْغوم

ولنبدأ باعطاء المعنى اللغوى الذى تقدمه الشروح القديمة لكلا البيتين فالشاعر فى أولهما يشبه انتصاب الابريق وبياضه بظبى على مكان مرتفع . ويذكر انهم قد شدوا على فم الابريق بسبائب الكتان أى شققه (هم فعلوا ذلك لتصفية الخمر حين يصبونها) والمرثوم الذى رثم أنفه أى كسر وفى ثانى البيتين يقول ان لون الابريق أبيض (نفهم من هذا انه مصنوع من الفضة) ويذكر ان راقبه ، أى حارسه وحافظه الذى كان يرقب صلاح الخمر وتعتيقها ، قد أخرجه لتصيبه الشمس والريح وانهم قد زينوه بأعواد من الريحان الزكي الرائحة والمفغوم الذى كأنه مسدود بكثرة ريح الطيب ، يقال فغمتنى ريح طيبة اذا دخلت فى أنفك فسدت خياشيمك (نفهم من هذا انهم مزجوا الخمر بأنواع العطر)

بهذا الشرح اللغوى (وما وضعناه بين قوسين من اضافتنا) يكتفى معظم الدارسين . ولو وقفوا أمام البيتين فأنفقوا دقائق فى تحقيق الصورة المزدوجة للابريق والظبى لراعتهم أقوى روعة بدقتها الحسية من ناحية ، وبحيويتها الدافقة من ناحية أخرى . ولرأوا أخيرا ان الابريق بهذا التشبيه لم يعد مجرد اناء جامد مصنوع من معدن جماد فضة كان أو غير فضة ، بل كاد يصير مخلوقا حيا بالغ الرشاقة والظرف عظيم الفتنة والازدهاء .

فلنتأمل نحن هذه الصورة المزدوجة ولنحاول تحقيقها بخيالنا البصرى

لبضع دقائق ابذل جهدك فى أن تتخيل راية قد انتصب عليها هذا الابريق المصنوع من الفضة فى ضوء الشمس ، وانظر كيف يتلألأ عليه هذا الضوء وتتكسر على صفحته البيضاء الرائقة ألوف الأشعة فى وهج يخطف الأبصار ثم أغمض عينيك برهة لتحقق فيها جسم الابريق بتفاصيله (يساعدك على هذا أن تكون اطلعت على صور لما تحتويه المتاحف العالمية من الأباريق الفارسية القديمة) . من بطن نحيف مستطيل يحتوى الخمر ، وعنق طويل جميل الصنع يصعد الى السماء فى تطاول وخيلاء ، وفوهة طويلة مقوسة تمتد فى انحناءة رشيقة الى جانب الابريق وتنتهى بفتحة « مشطوفة » ستصب منها الخمر ، ويد صغيرة معقوفة فى الجانب الآخر

هل تصورت بمخيلتك البصرية هذه الصورة للابريق المنتصب على مكان مرتفع ؟ اترك الآن هذه الصورة وتخيل مكانا مرتفعا آخر قد انتصب عليه ظبى أبيض ، وأنت تعرف ما لجســم الظبى من ملاحة ورشاقة ، فانظر اليه هو أيضا يتألق جلده الأبيض فى ضوء الشمس ، وتمسه الريح من حوله وعليك أن تعرف ان الظبى اذا قام يتشوف انتصب على قوائمه الأربع وضمها احداها الى الأخرى ، ومد عنقه الى آخر امتداده ورفع رأسه الى أقصى علوه ، فكان أشبه بخط رأسى طويل والآن قارن بين الصورتين ليتجلى لك التشابه الرائع بينهما نفس الجسم الأبيض على وجه التقريب يلمع فى أشعة الشمس وتداعبه الريح المنطلقة . ونفس الانتصابة الفاتنة المليئة بالظرف والخفة والرشاقة (والظبى هو الرمز الأكبر على هذه المعانى فى كثير من اللغات) .

لكن أنعم الآن نظرك فى تفاصيل دقيقة ، ستهتدى اليها ان كنت قد لبيت رجاءنا فتخيلت الصورة تخيلا بصريا فجيد الظبى الطويل

المتد الرشيق يشبه حقا فوهة الابريق الممتدة فى تقويس بديع . بل انتهاء هذه الفوهة بالفتحة المشطوفة (وشطفها يساعد على صب الخمر بدون اراقة على الجوانب ، كما ترى أيضا فى أباريق الشاى العادية التى نعرفها) يشبه رثم أنف الظبى . وهـذا الرثم من أحلى صفات الظبى الجسمية وأبعثها لحبنا واعجابنا ، حتى لنمد يدنا حين نلقاه فى حدائق الحيوان لنلمس أنفه الظريف المخملى . فالآن قد أدركت قوة هذه الكلمة الواحدة « مرثوم » ومدى ابتعاثها للعاطفة المعينة ، كما أدركت مدى دقة نظر الشاعر اذ اهتدى الى هذا التشابه اللطيف بين أنف الظبى وفتحة فوهة الابريق فاذا كان فى صورته قد وضع شقة من الكتان على فوهة الابريق ، فان عينه الدقيقة قد رأت شطفة الفوهة تحت تلك الشقة الرقيقة ، التى زادت هذه الشطفة ملاحة وحسنا ، كما يزيد البرقع الشفاف أنف الحسناء وشفتيها فتنة واغراء

ولكن لا تنس تشابها دقيقا آخر ، هو ذلك الذيل القصير المنحنى الذى ينتهى به جسم الظبى من الطرف الآخر ، ومشابهته ليد الابريق المعقوفة التى لاحظناها

مجرد هذا التصور الحسى يقنعك بمدى التشابه الذى وفق الشاعر الى رؤيته ونقله فى تشبيهه البارع ولسنا ندعى ان الجسمين جسم الظبى وجسم الابريق متفقان فى كل شىء ، والا لم تكن حاجة الى التشبيه أو كان من نوع تشبيه الماء بالماء ، وانما يجود التشبيه حين يقارن بين شيئين بينهما اختلاف ، فيلفتنا الى الشبه الموجود بينهما على الرغم من ذلك الاختلاف ، وكلما كان هذا الشبه أكبر حاجة الى دقة التصور ونشاط الخيال كان التشبيه أجود وكان امتناننا للفنان الذى بصرنا به أعظم

فاذا أنت أعدت النظر فى هذه الصورة التى وصفناها مرتين بأنها « مزدوجة » ، اتضح لك لماذا وصفناها بهذا الوصف فتشبيه الشاعر لم يترك كلا من المنظرين قائما بمفرده ، بل هو قد « طبع » أحدهما على الآخر ، حتى ذاب أحدهما فى الآخر وتكونت منهما معا صورة موحدة عجيبة لا ندرى فيها أيهما الظبى وأيهما الابريق وهذا يذكرك باحدى وسائل الانتقال فى التصوير السينمائى من صورة الى صورة ، اذ لا تزول الصورة الأولى تماما وتحل محلها الصورة الثانية ، بل تبقى الأولى برهة وتلقى عليها الثانية ، وهو ما يعرف فى الفن السينمائى Superimpose ولكن نسأل ما الذى حمل الشاعر على هذا الطبع المزدوج للصورتين ؟ لا نستطيع أن نجيب على هذا السؤال الا اذا انتقلنا الآن الى تفهم انفعاله القوى الذى دفعه الى عمل تشبيهه ، والذى جعله يتخيل حقا ان الابريق قد انقلب الى ظبى حى

ذلك ان علينا الآن أن نتذكر هذه الحقيقة المهمة : ان الشاعر كشاعر لا يقصد من التشبيه مجرد التسجيل البارد لوجوه الشبه المادية ، مهما يكن من دقتها ، بل هو يستعين به لحمل عاطفته اليك فى تمام قوتها وحرارتها . فما عاطفته هنا ؟ هى حبه الزاخر لهذا الابريق وافتنانه بمنظره الذى يراه ظريفا مثيرا . فالذى فعله هذا التشبيه هو انه خلع علـى الابريق صفات الرشاقة والخفة والظرف التى تقرنها دائما بالظبى ، لكن هـذه الصفات لم تبق مجرد أوصاف حسية لأحجام ونسب ومواقف مادية ، بل لفتتك فجأة الى ما فى جسم الابريق الجيد الصناعة من صفات « حية » يراها الفنان الأصيل ويقتنع بوجودها اقتناع الآخرين بالصفات المادية التى تلمس وتحس . هذا الابريق من شدة حب علقمة له وافتتانه

به قد خيل الى الشاعر انه قد صار حقا مخلوقا حيا . فاذا أردت أن تزداد ادراكا لما يؤديه هذا التشبيه من « احياء » للابريق ، فسل تفسك هذين السؤالين : لماذا نصبوا الابريق على ذلك المكان المرتفع ؟ ولماذا انتصب الظبي على مكانه المرتفع هو أيضا ؟

أما أول هذين السؤالين فقد أجاب عليه الشاعر نفسه ، حين قال « أبرزه للضح راقبه » . فالشاعر قد ذكر انهم أخرجوه لتصبيه الشمس ، والشارح القديم قد أكمل الصورة حين قال لتصبيه الريح وراقبه الذى أخرجه هو الرجل الذى كان مكلفا بحفظ الخمر وحراستها فى دنّها . وكان الشاعر قد وصف فى بيتين سابقين كيف أبقوها فى دنها سنة كاملة حتى تجود وتعتق ، وكيف أخرجوها من الدن وصبوها فى الناجود أو الراووق ، وهو اناء من الزجاج تصب فيه الخمر وتمزج ، بالماء أو بالعطر أو بكليهما فالآن بعد مزاجها وترويقها قد ملأوا منها ابريقا ، ثم لم يسارعوا الى شربها ، بل نصبوا الابريق فى الشمس والهواء فوق مكان مرتفع ، حتى يسوغ طعمها وتطيب رائحتها ، ويزول منها ما علق بها من أثر الاختزان الطويل فى دنها من رائحة تعلق بالأشياء المخزونة (وهم فى مواضع أخرى يصفون ما علق بدنها من نسج العنكبوت ، وكيف يزيلون هذا النسج) فهذه الشمس تطهرها وتزكيها ، وهذه الريح تتم جلاء رائحتها وتهويتها

هذه الخمر اذن قد خرجت الآن ، للمرة الأولى ، الى الشمس والهواء ، الى الحياة ، بعد طول قبرها فى بطن دنها المظلم المعزول عن الهواء (وقد وصف علقمة فى بيت سابق [1] كيف بالغوا فى هذا العزل

(١) سندرس كل هذه الأبيات فى الفصل العاشر

واتخذوا أقصى ما كانوا يستطيعون فى ذلك العصر من حيطة) . وهذا يساعدنا على الاجابة على سؤالنا الثانى الذى ترك لنا الشاعر أن نجيب عليه ، والشاعر ، أى شاعر ، لا يمكن أن يقول كل شيء ، ولابد من أن يترك لنا تمثل عناصر من معناه معتمدا على مشاركتنا الفنية . افترى الشاعر جاء بالظبى المنتصب على شرف لا لسبب الا أن ذلك « أبين لحسنه وأشد لانتصابه » كما يقول الشرح القديم ؟

ما ان نفكر قليلا حتى ندرك أن الشاعر يعنى ظبيا صغيرا حديث السن ، أى غزالا قد خرج من كناسه للمرة الأولى . فقد كانت أمه بعد ولادته تحفظه تحت الأشجار الكثيفة الملتفة وقاية له حتى يشتد ويقوى على أرجله فالآن سمحت له بالخروج من ظلمة الكناس هذا الغزال يصعد الى رابية فيقف عليها فى ضوء الشمس الساطع ومس الهواء المنطلق للمرة الأولى ، يقف مبهورا طروبا جذلا منتشيا بتجربته الأولى فى عالم الحياة الواسعة ، المشرقة المنعشة ، المائجة الزاخرة فهو يمد جيده الطويل الرشيق فى تشوف وفضول وتعجب وانبهار مما يرى من ضوء هذا العالم وما يحس من ريحه وحركته ونشاطه وأصواته . فما أروع انتصابته هذه ، وما أروع مده لعنقه وما أحفلهما بالخواطر والأحاسيس والعواطف .

يساعدك على تصور هذا المنظر والاندماج فيه بعاطفتك القوية أن تكون رأيت فى واقع الحياة ، أو اطلعت على صور تصور أفراخ الطيور أول ما تكسر قشرة البيض وتمد أعناقها النحيفة العارية محملقة بعيونها الواسعة البريئة الى هذا الكون الغريب المنير خارج البيضة فى فضول وتشوق ومزيج من الخوف والرغبة فى الانطلاق ثم ما تلبث

مغامرة الحياة أن تغلب خوفها فتنطلق من البيضة بفرحة ونشاط مقبلة فى جرأة على هذا العالم الحافل المائج بخطوات متعثرة تثير ضحكنا لكنها تثير أيضا أقوى عطفنا وشفقتنا وحبنا

فاذا عدت الآن الى صورة الابريق المنتصب على الشرف أدركت مدى ما أكسبه هذا التشبيه من حيوية ونشاط فخيال الشاعر الذى توهم الابريق ظبيا حيا يوهمه أن الابريق فى انتصابته الرشيقة يقف أيضا سعيدا مسرورا فخورا بما يحمله من خمر معتقة طروبا بما تفعله الشمس والريح من تزكيتها وتسويغها ، وانه يمد فوهته الظريفة الى الرفاق وكأنه يومىء اليهم مشوقا اياهم الى اللحظة التى سيقبلون فيها عليه وينعمون بالخمر الجيدة التى يحملها . والحقيقة بالطبع هى ان الشاعر هو الذى يتطلع الى ذلك الابريق فى شغف وحبور مفركا راحتيه متشوقا الى اللحظة التى يتم فيها تطهير الخمر وتعطير رائحتها وتزكية طعمها فيصبها من الابريق فى الكأس ويسعد بمذاقها الحبيب

ففى تأملك فى البيتين لا تقصر نظرك على الغـزال أو الابريق أو صورتهما المزدوجة ، بل تخيل الطرف الآخر من هذه التجربة الرائعة وان لم يذكره الشاعر ، فعليك أنت أن تتذكره ، وهو الشاعر نفسه ! الشاعر الذى حدثت له من قبل تجربة كثيرا ما تحدث لهم فى أسفارهم الطويلة فى الصحراء ، حين يشاهدون كثيرا من الوحوش فى حيـاتها البرية الآمنة ، فوقف عن بعد يراقب ذلك الغزال مفتونا بملاحته ورشاقته وحيوية انتصابته . ثم تذكر تلك التجربة اذ وقف يرقب هذا الابريق مروعا بجسمه الفضى المتلألىء وصنعه الانسيابى الحى متلهفا الى خمره الجيدة المعتقة .

فان أردت تجربة مشابهة مما يحدث فى واقع حياتنا المصرية المعاصرة ، تجربة تعينك على اجادة التمثل للصورة والدخول فيما تزخر به نفس الشاعر من انفعالات ، فتذكر كيف نملأ « القلة » بالماء الذى مزجناه بالماورد ، ثم ننصبها فوق جدار أو « زلوع » أو حافة « بلكونة » ، بعد أن نقلدها فروع الليمون أو البرتقال أو غيرهما من نبات عبق ، زينة لها وتعطيرا لرائحتها ، وكيف تنتصب القلة على مكانها العالى انتصابتها اللطيفة المحببة الى قلوب المصريين ، وكيف نرنو اليها متشوقين خصوصا فى ختام نهار من أيام الصوم فى رمضان فان كانت هـذه تجربة أفسدتها علينا الثلاجات الكهربائية فى المدن فانها لا تزال مأثورة فى قرانا نمارسها ونسعد بها كلما عدنا الى ريفنا المصرى فى يوم عطلة

أترانا كنا مبالغين حين ادعينا أن تشبيه علقمة للابريق بالظبى قد « أحيا » الابريق ؟ أترانا يجوز لنا الآن بعد أن أنعمنا النظر فى هـذا التشبيه أن نخالف أبا العلاء حين ذكر البيتين فى « رسالة الغفران » وقال عن علقمة « أين علقمة وفريقه ، خسر وكسر ابريقه ! » ، فنصيح ألا لا خسر علقمة ولا كسر ابريقه ! (١)

---

(١) ما نظن القارىء المتذوق للأدب بمحتاج الى أن نقول له اننا انما نعنى من علقمة شاعريته التى خلدت بعد ان فنى شخصه ، وانما نعنى بابريقه هذا التصوير الفنى الخالد الذى تركه باقيا ما بقى الأدب العربى بعد أن بلى ابريقه المادى الذى كان يشرب فيه الخمر واستحال ترابا . كما طربنا من قبل لبيته « كأس عزيز من الاعناب » الذى ضمنه خمرا حلالا قلنا ان فعلها الفنى لدى ذى الذوق الفنى الصافى ربما يكون أكبر لذة من طعم الخمر لشاربيها المدمنين

ولكن دفعنا الى اثبات هذه الملاحظة هنا اننا كنا نشرنا هذا الفصل كمقالة فى احدى مجلاتنا الأدبية فكتب احد أفاضل الكتاب يرد علينا وينبهنا الى أن أبا العلاء كان فى مجال التفضيل لخمر الآخرة على خمر الدنيا وهكذا اعتقد ذلك الكاتب الفاضل اننا نعاكس ابا العلاء فنفضل خمر الدنيا على خمر الآخرة !

الفصل الرابع

الحركة الحيوية

نحن محتاجون فى قراءة الشعر الجاهلى الى « تشغيل » مخيلتنا البصرية فى تصور تفاصيل المنظر الموصوف وتتبع أحداث الحـركة المنقولة فعلينا أن نترجم كل فقـرة نقرأها الى صـورتها المرئية ، كما كان خيالنا الطفولى يفعل بما نسمع وما نقرأ من الأقاصيص الشائقة والأخبار المثيرة

وقد ضربنا فى فصلنا الماضى مثالا من بيتى علقمة بن عبدة فى وصف ابريق الخمر فلنعط الآن مثالا ثانيا ، هو أطول وأكثر تفاصيل ، فهو يحتاج الى مجهود أكبر فى تصوره وتتبعه . وبخاصة لأى منظر متحرك ، فى حين أن المنظر السابق كان ساكنا التقط الشاعر فيه ابريق الخمر والظبى الصغير فى وقفة واحدة معينة

ومثالنا الجديد سيلفتنا الى حقيقة أخرى كبيرة الشأن فى الشعر الجاهلى ، وهى حكايته البارعة للحركة الموصوفة ، حتى لينقل اليك هذه الحركة نقلا حيا بوسيلة الشعر الصادقة ، وسيلة الايقاع والنغم وهذه خاصية أكبر دقة مما شرحنا آنفا ، فهى محتاجة الى قدر أكبر من انعام النظر وارهاف السمع وشحذ الذوق الفنى المتقبل

مثالنا هذا هو أبيات زهير بن أبى سلمى فى وصف السانية . تجد

هذه الأبيات فى ديوانه فى قصيدته « ان الخليط أجدّ البين فانفرقا »
والسانية هى الأداة التى كانوا بها يسقون الأراضى المزروعة من الآبار ، كما نروى أراضينا بالشادوف أو الساقية من الترع أوقات انخفاض النيل . فان سألت أى شىء كانت هذه السانية ، فانتظر الأبيات فانك ستجد هذا الشاعر الجاهلى يرسم لك بألفاظه هـذه الأداة بمختلف تفاصيلها ، ويشرح لك بدقة كيف تعمل ، وعليك أن تتأمل التفاصيل وتتابع الشرح بكل ما تستطيع من تدقيق وتخيل بصرى واف جلى

ولنذكر أولا ان زهيرا كان فى مجال النسيب الافتتاحى ، ومن هنا اشارته فى بيته الأول من هذه الأبيات الى كثرة دموعه على فراق الأحبة ، حتى ليشبه دموعه بالمياه المتدفقة فى عملية الرى هذه . والآن نعطى هذه الأبيات بيتا بيتا ، متبعين كل بيت بشرح لغوى نبنيه عـلى الشروح القديمة .

١ – كأنَّ عَيْنَيَّ فى غَرْبَىْ مُقَتَّلَةٍ   من النَّواضِحِ تَسقى جنةً سُحُقا

الغرب — الدلو الكبيرة المصنوعة من جلد ثور ، يشبه بها عينه لكثرة سيلان الدموع منها كما يسيل الماء من هذا الغرب . مقتلة — ناقة تستخدم فى عملية الرى هذه ، فهى مذللة بكثرة العمل ذات دربة عليه ماهرة فى أدائه ، تخرج الدلو من البئر ملأى ولا تهريقها كما تفعل الناقة الصعبة النافرة التى لم تتعود هذا العمل (انظر كم من المعانى يحمل هذا اللفظ الواحد المشحون للسامع الجاهلى) النواضح — جمع ناضح وناضحة ، البعير الذى يستخدم للسقى ، من الفعل نضح أى استقى . الجنة — البستان ، وأراد هنا النخل خاصة لأنه — فيما يقول الشرح القديم — أحوج الى كثرة الماء من الخضر وما أشبهها (وهذه

مسألة فيها نظر ، ولعلنا انما نفهم النخيل لأن الشاعر سيشير اليه فى بيته الأخير) سحقا — متباعدة الأقطار والنواحى فهى أحوج الى كثرة الماء لبعدها وسعتها . أو هى جمع سحوق ، وهى النخلة التى ذهبت جريدتها وطالت (لكننا نفضل المعنى الأول ، لأنه أكبر انسجاما مع صورة الشاعر كما سنشرح ، ومن الغريب ان من الشراح القدامى من يدعى ان الشاعر انما استعمل هذه الكلمة للقافية ، أى ان المعنى لا يحتاج اليها !)

٢ — تَمْطُو الرِّشاءَ فتُجْرِى فى ثِنايتها   من المَحالة ثقباً رائدا قَلِقا

تمطو الرشاء — تمد الحبل . الثناية — الحبل الذى قد أوثق أحد طرفيه بالقتب (وهو رحل صغير يوضع على سنام الناقة الناضحة لهذا الغرض) وأوثق طرفه الآخر فى الدلو المحالة — البكرة الرائد — الذى يجيء ويذهب (لسرعة سير الناقة ثم ارتدادها) . القلق — الذى لا يثبت . يقول تمد هذه الناقة الحبل الذى يستقى به ، فتتحرك البكرة التى شد الحبل فوقها ، فيدور ثقبها وقوله فى ثنايتها أى تجرى الثقب وهى فى ثنايتها أى وعليها ثنايتها ، كما يقال خرجت فى ردائى الى فلان ، تريد وعلىّ ردائى وقيل الثناية هنا عطفة الناقة واثناؤها ، أى تجرى اذا عطفت وانثنت ثقبا رائدا (على هذا المعنى الثانى يكون غرض الشاعر أن يقول ان العملية تقف حين تبلغ الناقة آخر الشوط ، فاذا انثنت وعادت الى حافة البئر واستأنفت الجر عادت حركة الحبل والبكرة والدلو من جديد)

٣ — لها مَتاعٌ وأعوان غَدَوْنَ به   قِتْبٌ وغَرْبٌ إذا ما أُفْرِغ انْسَحَقا

لهذه الناقة متاع — يعنى الأدوات المختلفة التى تستعمل فى هذه

العملية ، ويخص منها هنا القتب والغرب ، وفى قراءة أخرى لها أداة .
أعوان — يعنى العمال الذين يتعاونون على أداء عملية الرى ، وبدونهم لا تتم . غدون به — جاءوا فى الصباح الباكر بالأدوات اللازمة وقال غدون لأن جمع التكسير تصح معاملته بالتأنيث أو التذكير ، كما تقول جاءت الرجال . انسحق — مضى وبعد سيلانه فى الأرض التى يسقونها

٤ — وخلفَهاسائقٌ يحدو إذا خشيت منه اللحاق تمدُّ الصُّلْبَ والعنقا

خلف الناقة سائق يسوقها فكلما خافت أن يلحقها فيضربها مدت فقار ظهرها ورقبتها الى الأمام واجتهدت فى سيرها لتنجو منه

٥ — وقابِلٌ يتغنَّى كلما قَبَضت على العَرَاقِى يداه قائماً دَفَقا

القابل — العامل الذى يقف بجوار البئر ليقبل الدلو أى يتلقاها كلما صعدت ويأخذها فيصب ما فيها فى الجدول وهو يتغنى عند فعله ذلك لتطرب الناقة وتسرع (ولا شك انه يحفز نفسه هو أيضا ويسليها بغنائه هذا) العراقى — جمع عرقوة وهى خشبتان تجعلان فى فم الدلو على شكل صليب يشد فيهما الحبل قدرت — وصلت وقبضت دفق — صب الدلو فى الجدول الذى يحمل الماء الى الأرض المسقية .

٦ — يُحيلُ فى جدولٍ تحبو ضفادعه حَبْوَ الجوارى ترى فى مائه نُطُقا

يحيل — يصب هذا القابل ماء الدلو . حبو الجوارى — يريد أن الضفادع تحبو وتثب كما تفعل الجوارى من النساء والصبيان اذا لعبوا ويقول الشرح القديم ان الشاعر انما ذكر الضفادع ليخبر أن الجدول دائم الماء أبدا لا ييبس لكثرة ما تمده هذه الناقة فقد صارت فيه الضفادع . النطق — جمع نطاق وهى الطرائق التى تعلو الماء درجات

يعلو بعضها بعضا ويتصل بعضها ببعض وانما يكون ذلك مع كثرة الماء وهبوب الريح عليه

٧ — يخرجن من شَرَبات ماؤها طَحِلٌ على الجذوع يخفن الغمَّ والغرقا

يخرجن — أي الضفادع شربات جمع شربة وهي حوض صغير يحفرونه حول أصل النخل ليمتلىء بالماء فيرويها . طحل — أخضر يضرب الى الغبرة لكثرة ما يمكث الماء فيه ، والطحلة بضم الطاء لون بين الغبرة والسواد ببياض قليل ، يخفن الغم والغرق — هنا يقول الشرح القديم ان الشاعر قد أخطأ وتوهم ان خروج الضفادع هو لخوفها من الغم والغرق (والغم هنا انسداد أفواهها وأنوفها بالماء ، من غمه غطاه وألقى على وجهه غمامة) ويقال انه انما قال ذلك ليخبر بكثرة الماء وبلوغه أقصاه ، فأشار الى ذلك بذكره الغرق وان كانت الضفادع لا تخاف ذلك .

انتهت هـذه الأبيات المطربة فلننفق الآن بضع دقائق ننظر فى الحـركات التى وقف ذلك الشاعر الجاهلى يرقبها ويتتبع تواليها ، مترجمين تركيباته اللفظية الى صور بصرية تناظر ما رآه وهذه هى الحركات

السائق يسوق الناقة الناقة تسير مبتعدة عن البئر سيرها يشد الحبل المربوط فى القتب الذى حزم على ملتقى كتفيها الحبل يحرك البكرة اذ يمر عليها البكرة تدور حـول محورها حركة عمودية البكرة تتحرك أيضا حركة أفقية ، الى اليمين واليسار عـلى المحور (وسبب هذه الحركة انها غير مثبتة باحكام كما تثبت نظائرها فى آلاتنا الحديثة) . حركة البكرة الدائرية تسهل جذب الحبل المتدلى فى البئر ،

فيرتفع الى أعلى . الحبل يصعد رويدا رويدا (والشاعر يرقب صعوده بلهفة وشوق) الى أن تخرج فى نهايته الدلو ملأى بالماء القابل الواقف على رأس البئر يمد يديه فى اللحظة المضبوطة فيقبض على خشبتى الدلو ويفرغ الدلو فى الجدول . الماء ينصب بغزارة من الدلو الكبيرة . الماء يتدفق بقوة وسرعة فى الجدول صفحة الماء تتشكل طرائق مستديرة متواصلة متراكبة هذه الدوائر تمحى ثم تتجدد كلما صبت دلو جديدة فى تكرر وانتظام (يقف أمامه الشاعر مبهورا) الريح تزيد من تمويج هذه الدوائر وذبذبة محيطاتها الماء يندفع فى جنبات البستان ويتغلغل الى أطرافه البعيدة . الماء يفعم الحياض الصغيرة المحفورة حول أصول النخيل الضفادع التى كانت مختفية فى تلك الحياض تخرج وتقفز فى الجدول وتعلو جذوع النخل ثم تقفز مرة أخرى الى الجدول وتعود الى الوثب على الجذوع ، وهكذا دواليك

هذه هى الحركات الأساسية المتتابعة فى انتظام (يبدو للشاعر رائعا عجيبا) ولاحظ أن استعمال الشاعر للأفعال المضارعة واستعماله « كلما » يدل على تكرر هذه الحركات لكن ننظر الآن فيما يدخلها بين الفينة والفينة من بعض التوقف والتغيير الذى يزيد المتعة ويقلل من الرتوب . فالناقة فيما يبدو تبطىء من حركتها بين حين وحين ، أو لعل سائقها هو الذى يخشى منها هذا الابطاء ويتلافاه بأن يصيح بها من خلفها ويهز عصاه ليخيفها الناقة تخشى أن يلحقها السائق ويضربها ، فتمد فقار ظهرها وعنقها الى الأمام مسرعة فى خطوها لتنجو منه هذا يحدث فى الحركات زيادة فى الاسراع وفى قوة انجذاب الحبل لكن يقابله تغيير آخر مخالف ، هو ان الناقة حين تبلغ آخر الشوط تقف ثم ترتد الى البئر لكى تبدأه من جديد . وفى ارتدادها هذا تبطؤ الحركات

المذكورة أو تقف ، وتنعكس حركة البكرة لارتخاء الحبل الذى يمر عليها وارتداده الى الاتجاه الآخر ، ويقل اندفاق الماء ، ويستريح القابل فترة قصيرة ، وتتلاشى الدوائر من على صفحة الجدول ولعل الضفادع تقف أيضا برهة من وثبها ، الى أن تصل الناقة الى البئر وتنثنى وتبدأ من جديد سيرها الذى يشد الحبل ويخرج الدلو ويعيد الحركات مرة أخـرى

لا شك ان هذه دقة بعيدة واستيفاء كبير أنفقهما الشاعر فى تتبع الحركات . ولكن علينا أن نذكر الآن انه — كشاعر — لا يبهرنا بمجرد دقة نظره وجودة تتبعه ، بل يبهرنا بمقدرته على أن ينقل الينا تلك الحركات . ولكن علينا أن نذكر الآن انه — كشاعر — لا يبهرنا بمجرد فى الشعر أن يقول الشاعر ان الحركات الفلانية قد حدثت ، بل على الشاعر أن « يحدث » لنا هذه الحركات فى مجاله اللفظى ، أى أن يرتب ايقاع مقاطعه وجرس حروفه فى نغم يخيل الينا أننا نرى تلك الحركات حقـا

فكيف استطاع هذا الشاعر الجاهلى أن ينقل الينا تلك الحركات بالوسيلة الفنية الصحيحة ؟ لعل طريقنا الصحيح الى تعرف وسـيلته الأدائية هى أن تتأمل أولا فى « عاطفته » التى ثارت فيه اذ شاهد هذا المنظر المعين ، فدفعته الى وصفه فلنتذكر ان هذا ليس عالما يصف المنظر بهدوء وحياد لمجرد التسجيل وشرح الحقيقة ولا هو مصور فوتوغرافى يكتفى بنقل الحقائق الخارجة وتسجيلها كما هى بـ « كامرته » المحايدة الجامدة الصماء . هو مهما يكن مهتما بالتصوير الدقيق الوافى المفصل ليس مجرد عالم ولا مجرد مصور فوتوغرافى . بل هو « شاعر » يمزج ما يقول دائما بعاطفته القوية ، ويرى الأشياء دائما من خلال هذه

العاطفة ، ودافعه الفنى الأكبر الى النظم ليس رغبة التسجيل أو الاعلام بل محاولته أن ينفس عن تلك العاطفة وينقلها الينا نقلا يثير نظيرها فينا والمتعة الكبرى التى يقدمها الشاعر — أى شاعر — هى نقله لانفعاله الينا واستجابتنا لهذا الانفعال فما انفعال زهير اذ يرقب تلك الحركات وينقلها ويحاكيها ؟

قد أشرنا الى هذا الانفعال فى ثنايا تعدادنا للحركات الموصوفة لكنه يستحق مزيدا من التأمل حتى نستجيب له استجابة كاملة . ووسيلتنا الى هذه الاستجابة ألا تقبل على هذه الأبيات بذهن قارىء القرن العشرين الذى يعرف آلات أعظم دقة وأكثر تعقيدا وأكبر دلالة على عبقرية الانسان الصانع المخترع ، فلا يرى تلك السانية التى وصفها زهير سوى أداة بدائية ساذجة ، ولا يقرنها الا بالزراعة المتخلفة اذا أقبلنا هذا الاقبال على أبيات زهير أفسدناها افسادا تاما وضاع علينا جمالها وتأثيرها ولكن لنبذل جهدنا فى أن نقبل عليها اقبال البدوى البسيط الساذج الذى لم يتعود رؤية أداة السقى هذه فى حياته البدوية العادية ، فهى تبهره وتحيره ويخالها غاية فى الدقة والمهارة ، ولم يتعود كذلك رؤية كل هذا الماء الغزير الذى يروعه ، يقف أمامه مسحورا ، ويعجب من « شطارة » هؤلاء العمال الزراعيين وقدرتهم على استخراج هذا الماء الكثير ، فى حين أن أهله من البدو محرومون من الماء فى أغلب أوقاتهم الا النزر اليسير

وأنت من تأملك لحركة الناقة قد أدركت ولا شك انها تسير فى خط مستقيم ولا تدور فى دائرة ومعنى هذا ان أولئك القوم لم يهتدوا بعد الى الحركة الدائرية المتصلة التى يسيرها الحيوان فى ساقيتنا المصرية والتى تستغل كل خطوة للحيوان فى استخراج المـاء ما دام

الحيوان يدور . فان ارتداد الناقة من آخر الشوط الى حافة البئر اضاعة للوقت والمجهود بدون استخراج ماء جديد ، وسانيتهم فى هذا لا تزيد على شادوفنا سوى انهم يستعملون عضلات الناقة فى جذب الدلو بدلا من استعمال عضلات الانسان . لكن الشاعر فى سذاجته البدوية لا يدرك هذا النقص بالطبع ، بل هو معجب أيما اعجاب بما تحققه تلك السانية البدائية ويرى فيه الكفاية التى لا مزيد عليها بل يرى فيه ما يفوق الحلم . وفى هذا يجب أن نبذل جهدنا فى مشاركته ، ناظرين الى العملية بنظرته ، ولا شك ان البكرة ، وان بدت لنا الآن سهلة بسيطة ، كان اختراعها من أهم الاختراعات الميكانيكية التى سهلت على الجنس البشرى كثيرا من الحركات ووفرت عليه جزءا كبيرا من المجهود البدنى الشاق له ولحيوانه فى عمليات الجذب والدفع والرفع واختراع البكرة معتمد بالطبع على اختراع الانسان للعجلة وحركتها الدائرية المتصلة ويزيدك تقديرا لهذا الاختراع أن تتذكر ان العجلة وحركتها شىء لا يوجد فى الحياة الطبيعية بتاتا ، وانما اخترعه الانسان اختراعا كامل الأصالة الفكرية ، فحقق به حركة لا مثيل لها بين الأحياء فى انتظامها واستقامتها واستغلالها لأقل مجهود فى أسرع حركة . والخطوة التالية التى لم يكن أولئك البدو قد اهتدوا اليها بعد ، هى الخطوة التى تنقلنا من الشادوف الى الساقية ، وهى أن تضاف الى تلك العجلة أو البكرة التى تتحرك حركة عمودية تستخرج الماء ، عجلة أخرى تتحرك حركة أفقية ، توضع على العجلة الأولى فى زاوية قائمة ، فتسمح للحيوان بأن يدور بدلا من أن يسير فى خط مستقيم ثم يرتد ، ودورانه المتصل يحرك العجلة الأفقية حركة متصلة ، وهذه تحرك العجلة الرأسية حركة متصلة تستخرج المـــاء بلا توقف

كل هذا الشرح العلمى بسطناه لك حتى تزداد مقدرة على النظر الى ذلك المنظر بعين ذلك البدوى وعلى تقبله بعاطفته ذلك ان من مزايا الفن الجليلة انه يتطلب منا أن نكون أكبر تفاهما وتعاطفا مع مختلف التجارب الانسانية . فالقارىء الذى يقبل على أبيات زهير باستخفاف وازدراء قائلا : ماذا يعنينى فى قرنى العشرين من شاعر جاهلى جاهل يصف آلة بدائية متخلفة ! مثل هذا القارىء يكون قد أخطأ خطأ أساسيا بليغا فى موقفه من الفن الانسانى .

فاذا كان زهير ينظر الى السانية فيرى حركتها معقدة بارعة الذكاء والمقدرة ، فتذكر أنت كيف دخلت مصنعا حديثا من المصانع العظيمة التى أنتجها علم الانسان وتقدمه الفنى الرائع ، مثل مصانع المحلة الكبرى أو الاسكندرية أو حلوان ، وتذكر كيف وقفت أنت مروعا أمام كثرة الآلات وضخامتها وتعقد عملياتها المنوعة المتعاقبة الدائبة الحركة العجيبة الإنتظام . وكيف أعجبت بمهارة الانسان الصانع وأكبرت مقدرته على تذليل الطبيعة وتسخير قوانين الحركة وتحويل المادة الغفل الى ما يريده وما ينفعه . تذكر هذا كله (فان لم تكن حدثت لك هذه التجربة فانتهز أول فرصة تستطيعها لتزور مصنعا حديثا) ثم تذكر شيئا آخر أن الرجل فى أمة غربية متقدمة الصناعة لن يدهش من هذه الآلات دهشتك ، لأنه أكبر بها خبرة وأكثر لها ألفة ، وأنه سيحتاج لكى يقدر دهشتك من الآلات حق قدرها الى مثيل الجهد فى الفهم والتعاطف الذى تحتاج أنت اليه لكى تقدر اعجاب زهير بالسانية وتشاركه انفعاله أمامها . وكاتب هذه السطور يذكر المرة الأولى التى رأى فيها مصنعا حديثا ، وكان مصنعا لمربّى البرتقال فى ضواحى كمبردج فى انجلترا ، ويذكر كيف وقف مروعا مسحورا ، وكيف كان رفاقه

الانجليز يبذلون جهدهم فى اخفاء ابتساماتهم المرحة اذ شاهدوا مدى روعه وانسحاره .

هكذا بدت السانية لذلك البدوى القليل الخبرة بالآلات وحركاتها ولهذا — لا لسبب آخر — كان غرامه القوى بتتبع حركاتها بكل ذلك التفصيل . وتستطيع الآن اذا عدت الى أبياته أن تشاهد فى ثنايا ألفاظه تعقبه المبهور المحركات المختلفة التى تتم فى هذه العملية فتقدر شعوره تقديرا صحيحا يساعدك على التعاطف معه وتستطيع الآن أن تفهم المغزى الكامل لقوله فى البيت الثالث : لها متاع فهو يستكثر كل هذه الأدوات التى تحتاج اليها عملية السقى ، من دلو وحبال وبكرة ومحور تدور عليه البكرة وعمود قائم ثبت فيه المحور وقتب حزم على ظهر الناقة وربط فيه الحبل ! وتستطيع أن تفهم قوله فى نفس البيت وأعوان غدون به . فهو يعجب بتعدد العمال من ناحية ، وبنشاطهم الدائب من ناحية أخرى فقد جاءوا فى الصباح المبكر بما تحتاجه العملية من أدوات ، ثم نصبوها وربطوها وبدأوا العملية ، ثم ظلوا يتابعونها طول النهار بلا ملل وهو غير متعود على هذا النشاط والدأب فى معظم أوقاته فى حياة البادية . وأثقل أعمال هذه الحياة يقوم بها بدلا منه العبيد والخدم والنساء . فان نزعت الى الاستخفاف بزهير واستقلال عماله وأدوات سانيته ، فتذكر هنا أيضا كيف استكثرت أنت عدد العمال فى بهو من أبهاء المصانع الحديثة وكيف راعك نشاطهم الدائب فى متابعة أعمالهم الدقيقة كأنهم النحل الغفير

كذلك تفهم قوله فى البيت الأول : مقتلة من النواضح . فهذه الكلمات تنطوى على شعور الاعجاب القوى بهذه الناقة المدربة الماهرة التى تجيد هذه العملية المعقدة والتى تطيع أصحابها فيها ساعات طويلات دون أن

تنفر أو تحرن . والشاعر فى الحقيقة يقارنها بناقته هو التى لا تستعمل الا للركوب والتى لو حاولوا حمـلها على مثل هـذا العمل لعصت أو لنفرت فأهرقت الدلو . أما هذه الناقة المدربة فتعرف متى تمضى الى الأمام ، ومتى تقف وترتد الى حافة البئر ، وتعرف كيف تجذب الحبل الجذب اللازم بدون اسراف أو حركة هوجاء حتى لا تعجل باخراج الدلو ولا تقلبها فيهريق ماؤها قبل أن يصل الى الجدول .

* * *

فاذا أضفنا الى هـذه كله شعور الشاعر بالروعة والاعجاب أمام كثرة الماء الذى تستخرجه السانية والذى يتدفق فى جنبات البستان ، نكون قد استوفينا فهم عاطفته ، فاستطعنا أن ننعم النظر فى الوسـائل اللفظية التى تمكن بها من تصوير منظره وتمثيل حركاته ونقل انفعاله فان « الكلمة » هى أداته الوحيدة للوصول الى غايته الفنية ، وباستغلال ايقاعها ونغمها يتمكن الشاعر القدير من بلوغ غرضه .

فأول ما نلاحظه هو الملاءمة الرائعة بين الحركات الموصوفة وبين الوزن الذى نظم فيه زهير قصيدته فبحر البسيط بتتابع مقاطعه فى ترتيبها الخاص (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ، فى كل شطر) ينسجم انسجاما لطيفا مع هذا النوع من الحركة ، وهو الحركة التى فيها بطء ثم بعض السرعة ، فيها تراخ ثم بعض العجلة ، فيها استمرار وأناة ثم بعض الاضطراب فالاسـتمرار البطىء المتـأنى تمثـله التفعيلة الطويلة « مستفعلن » والاسراع المتعجل المضطرب تمثله التفعيلة القصيرة « فاعلن أو فعلن » . هى اذن حركة يسودها رتوب هادىء لكى يدخلها بعض التنوع فلو كانت القصيدة على بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) لما لاءم هذه الحركات بهدوئه التام وبطئه الشديد وخلوه

من القفز والعجلة المفاجئة التى نجدها فى البسيط ولو جاءت القصيدة على بحر الكامل العظيم النشاط والتدافع (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) لما لاءم هذا النوع من الحركة الذى يغلب عليه الهدوء والأناة وان لم يخل من قفز وعجلة . ولو كانت القصيدة فى بحر من البحور الشديدة العنف مثل الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) أو الاضطراب مثل المنسرح (مستفعلن مفعولات مستعلن) لأخفقت تماما فى حمل هذا الجو السلمى الهادىء الذى يشيع فيها ولا تحدث فيه العجلة والقفز الا ليؤكدا ما يغلب عليه من سلم وهدوء ووسيلتك الى الدخول فى هذا الجو أن تقرأ الأبيات جهرا بضع مرات ملتفتا الى الترابط الرائع بين ايقاعها وبين ما تؤديه من الحركة وتحمله من العاطفة

وثانى ما نلاحظه هو جرس روى القاف الذى بنيت عليه الأبيات والقاف اذا أحسنت الاستماع اليها فى تواليها تنسجم انسجاما معجبا مع الماء الكثير الغزير الذى تفهق به الدلو ويدفق به الجدول وتفعم به الحياض ويتدفق الى أبعد جوانب البستان انطق بحرف القاف وانظر كيف يخرج من مخارجه وكيف يملأ عليك فمك حين يجرى مجراه فى الحنك بطريقة تذكرك بامتلاء الفم بالماء (١) . واستمع الآن الى تتابع القافات فى كلمات القافية : سحقا قلقا عنقا دفقا نطقا . غرقا وتأمل كيف يحكى هذا التتابع تعاقب دفقات الماء من الدلو كلما صعدت من البئر وصبت فى الجدول . وتأمل كيف تأتى حركة الألف الممدودة فتمد

---

(١) تصدر القاف من أقصى الحنك ولاصدارها يتصل أقصى اللسان بأدنى الحلق ثم ينفصلان فجأة فيحدث انفجار شديد ٠ وهذا الاتصال فالانفصال فالانفجار هو الذى يشبه امتلاء الحنك بالماء ومحاولة دفعه خارجه ثم يشبه امتلاء الدلو بالماء وانصبابه منها

الصوت وترجعه بانطلاق يحكي امتداد دفقات الماء الى أركان البستان .

هذا وقد كان شاعرنا الحديث أحمد شوقى — على قلة اصالته وسطحية صنعته فى أغلب شعره — موفقا غاية التوفيق الفنى حين اختار القاف رويا لقصيدته الجميلة فى النيل « من أى عهد فى القرى تتدفق » . فاذا عدت الى قصيدته هذه وجدت كيف يساعد جرس القاف فى تواليه على تصوير الحقيقة الأولى عن النهر العظيم وهى تدفقه بالماء الغزير والفيض العميم والخير والبركة والرى والخصب والاحياء واستمع أيضا الى شطره الرائع « وحياضك الشرق الشهية دفق » وتأمل كيف تعبر الشينان المشددتان عن العطش وتعبر القافان عن الرى الذى يأتى فيرويه .

لكن نعود الى زهير بعد هذا الاستطراد الذى انسقنا اليه لنسمع بعض التفاصيل المطربة فى ايقاعه ونغمه نستمع فى البيت الأول الى قوله « جنة سحقا » كيف تحكى سحقا بمقاطعها الثلاثة المتتالية ، وبضمتيها اللتين تدفعان بالشفتين الى الأمام فى نطقهما ، وبقافها المنطلقة بالألف ، تحكى بهذا اتساع البستان وترامى جوانبه وتباعد أقطاره (ومع هذا كان من الشراح القدماء من قال ان الشاعر لم يرد هذه الكلمة بل اضطرته القافية اليها !) . ويتكرر هذا النغم لكن بمزيد من الحدة الايقاعية فى قوله فى البيت الثالث « اذا ما أفرغ انسحقا » . فانظر كيف يحكى هذا الترتيب للمقاطع انصباب الماء فى سده من الدلو الملأى واندفاعه السريع فى الجدول الى أقصى أطراف البستان تأمل فى حدة المقطع الأول « أف » فى « أفرغ » بشدة همزته [1] ونفخة الفاء

---

(١) مخرج الهمزة هو أقصى المخارج الحلقية في اللغة العربية والنطق بها يحتاج الى أكبر مجهود عضلى تعرفه اللغة

فى آخره . وامتلاء المقطع « غن » فى « غ انسحقا » بغرغرة الغين ورنين النون فهذان المقطعان المقفلان ، أى المنتهيان بحرف ساكن ، يمثلان الانصباب العنيف من الدلو . ثم تتوالى المقاطع السريعة المفتوحة فى آخر الكلمة الأخيرة « س ح قا » لتمثل مرة أخرى الانطلاق السريع العاجل للماء فى أركان البستان

أما جملته الرائعة فى البيت الرابع « تمد الصلب والعنقا » فقد شرحنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب كيف انها بتتابع الضمات الخمس على الميم والدال والصاد والعين والنون تحكى الحركة التى يصورها الشاعر من مد الناقة لفقار ظهرها وعنقها الى الأمام فى محاولتها النجاة من السائق الذى يتبعها ويحثها . فأنت فى نطقك لهذه الضمات المتقاربة المتتابعة تحتاج الى تكوير شفتيك ومطهما الى الأمام فى حركات متعاقبة تمثل تمثيلا بديعا تلك الحركة الموصوفة فى ظهر الناقة وعنقها ثم انظر كيف تمثل هذه الجملة الجهد الزائد الذى تبذله الناقة فى حركتها هذه بالحروف القوية من التاء والميم والدال المشددة والصاد والباء والقاف وكلها اما حروف انفجارية أو حروف تحتاج الى جهد خاص للنطق بها

وانظر الآن كيف وضع زهير الفعل « يتغنى » موضعه المضبوط فى البيت الخامس . فأرغمنا — ان أحسنا القراءة — على أن نقف برهة على هذه الألف التى تختم الفعل وترجع فى مدها رنين النون المشددة حتى نطلق صوتنا بشىء من التطريب وكأننا نغنى فى نشوة مع هذا القابل .

ثم أنصت فى جملته الأخيرة « يخفن الغم والغرقا » الى وسيلة الحرف المتردد . فهاتان الغينان اللتان تبدآن الكلمتين المتتاليتين « غم »

و « غرق » تحكيان بجرسهما المردد المعنى الذى تحمله الجملة من غرغرة الماء فى الحلق ، ثم تضاف اليهما القاف الخاتمة فى « الغرقا » ، والقاف قريبة المخرج من الغين (ولهذا تخلط بعض شعوب العربية بينهما) كما تضاف الخاء فى الفعل « يخفن » ، وهى أيضا حرف حلقى قريب المخرج فالآن اذا أعدت قراءة الجملة وتدبرت هذه الأحرف الأربعة المتتابعة خ غ غ ق ، وجدتها فى تتابعها وتقارب مخارجها [1] تحكى حكاية بديعة ملأ الماء للحلق وغرغرته فيه ومحاولة الغريق أن يطرده من فمه . وهذه الأحرف الأربعة هى الأصوات التى نصدرها حين نحرك الماء فى حلوقنا أو نحاول اخراجه وبصقه من أفواهنا ولعلنا ندرك الآن لماذا وضعت اللغة لمعنى « غرق » هذا اللفظ بغينه البادئة وقافه الخاتمة يتوسطهما صوت الراء المكرر ممثلا بقرعته المكررة اضطراب الماء فى الفم . فانظر كيف وفق زهير فى جملته اذ اختار هذا اللفظ الذى وضعته اللغة ومهد له خير تمهيد بكلمتين أخريين فيهما خاء وغين فحكى بالنغم الشامل المؤتلف من الجرس والايقاع معنى جملته أجود حكاية صوتية وتوفيقه هذا ناشىء بالطبع من شدة تمثله لمعناه واستحضاره له استحضارا حيا وهو ينظم بيته .

الشاعر اذن يحقق الحركة العامة بايقاع بحره البسيط ، ويحقق الحركات التفصيلية بدقائق الايقاع الداخلى والنغم فى جمله الشعرية ، ويحقق كثرة الماء والرى بروى القاف . وهذه الوسيلة ، وسيلة الموسيقى اللفظية المقترنة بالمعنى اقترانا عضويا ، هى الوسيلة الوحيدة المتاحة

---

(١) القاف ليست فى حقيقتها حرفا حلقيا ، لكنها تصدر من أقصى الحنك ممايلى أدنى الحلق مباشرة وتليها الخاء من أدنى الحلق ، وتلى الخاء الغين من أدنى الحلق أيضا ، لكن الغين أدخل فى الحلق أى أقرب الى وسطه فالأحرف الثلاثة متوالية المخارج تواليا مباشرا

للشاعر . فاذا أنت أرهفت الانصات وكررت القراءة الجاهرة لهذه الأبيات اهتديت الى أسرار روعتها وجمـال سردها وتتابعها ودقة الشاعر فى تسجيلها ومقدرته المبدعة على احيائها ونقلها الينا من خلال انفعاله بما يستعمل من ايقاع ونغم ولكننا نريد الآن أن نقترح اقتراحا لعله يزيدك تقديرا للأبيات ووسيلتها الفنية الخاصة فى تحقيق هدفها باللفظ وحده وهذا الاقتراح هو أن تأخذ قلما وورقا فتحاول أن ترسم هذا المنظر الذى يصفه الشاعر بمختلف تفاصيله

ولا تحتج بأنك لا تجيد الرسم ، فكل ما هو مطلوب هو تخطيط تقريبى (كروكى) لن يطلع عليه غيرك فلا داعى لخجلك لكنك حين تبذل الجهد فى هذا الرسم وترغم مخيلتك على تذكر تفاصيله وربط بعضها ببعض فانك ستزداد تقديرا لعمل الشاعر ، وستزداد أيضا ادراكا لشىء آخر هام ، هو الفرق الأساسى بين الوسيلة التى يستخدمها فن الرسم والوسيلة التى يستخدمها فن الشعر وستستكشف بعد قليل من المحاولة ان أبيات زهير فى نقلها للحركة المتعاقبة لا تشبه الرسـم الساكن فوق ورقة ، بل هى أشبه بأن تكون فيلما سينمائيا متحركا ، وان كان عليك هنا أيضا أن تتذكر أن أداة الشعر مختلفة جدا عن أداة الفن السينمائى .

ثم ستدرك بعد مزيد من المحاولة ان هذا الفيلم السينمائى الذى شبهنا به أبيات زهير لمجرد التقريب ليس فيلما صامتا ، بل هو فيلم ناطق ، يلعب العنصر الصوتى فيه دوره الهام ويقترن بالعنصر البصرى لتحقيق الهدف الفنى المتكامل فلننتبه الآن الى هذا العنصر الصوتى وما يزخر به من مختلف الأصوات والأصداء المتعددة المتآلفة عـلى اختلافها .

أنصت اذن الى صرير البكرة اذ تتحرك حركتها العمودية ، واذ تتحرك أيضا حركتها الأفقية والى صياح السائق بالناقة يحثها والى غناء القابل يشجعها ويشجع نفسه هو على عمله المجهد والى صوت انصباب الماء من الدلو فى الجدول . وصوت اندفاعه فى الجدول واندفاقه فى الحياض حتى يفعمها . وأنصت الى صوت الضفادع اذ تخرج من الماء فزعة (أو متصنعة الفزع كما سنشرح بعد قليل) . والى أصوات ارتطامها بصفحة الماء حين تتواثب فى الجدول وحين تعود من جذوع النخل فتلقى بنفسها مرة أخرى فى الماء وتأمل الآن كيف يتصل بعض هذه الأصوات ، وكيف يفتر بعضها ويسترخى ثم يعود الى الشدة والعلو مع مختلف نوبات العملية وتأمل كيف تتوحد جميعا علـى تعددها واختلافها فى جامعين عظيمين : جامع بحر البسيط بايقاعه الذى شرحنا انسجامه مع هذا النوع من الحركة الشاملة ، وجامع الجرس الذى فى روى القاف والذى يذكرنا ترديده فى آخر كل بيت بأن الصوت الغالب على المنظر كله هو صوت الماء ، الماء الغزير السيال المتدفق وأحبب به من صوت يحمل بشرى الحياة والاحياء ، والاخصاب والنماء ، والخير والبركة ، فهو الصوت الذى يفتن الجاهلى أقوى فتنة ويطرب أذنه بأحلى موسيقية وأحبها الى قلبه وأكبرها تنشيطا لروحه (ولم يكن عبثا أن يكرر القرآن الكريم فى وصفه للجنة فى آيات كثيرات انها تجرى من تحتها الأنهار) . وهى نشوة تتكهرب بها كلما نطقنا بروى القاف فى آخر كل بيت فملأنا حنكنا بجرسه ومددنا صـوتنا مع حركته المنطلقة فى مدة الألف .

* * *

وقد رأيت وسمعت فى هذه الصورة تعدد العناصر التى تشاركت

فى تكوينها واصدار حركاتها وأصواتها ، من عنصر انسانى من العمال ، وعنصر حيوانى من الناقة ، وعناصر مادية صنعها الانسان من أدوات السانية والجدول والحياض ، وعناصر طبيعية فى المسرح الطبيعى الذى يلعب عليه هذا الفصل من ماء وريح وأرض ، ونخيل غرسه الانسان وأنبتته قوى الطبيعة ولكن هذه الضفادع ما شأنها ؟ ولماذا جاء بها الشاعر الى صورته ؟ فان كان قد جاء بها لغرض ما فلماذا ادعى انها تخشى من الماء الغم والغرق ، والمعروف انها تستطيع أن تحيا فى الماء بل هى تحبه ولا تبعد كثيرا عنه ؟ ترى السبب بكل بساطة هو أن الشاعر وهم وأخطأ ولم يدرك هذه الحقيقة البسيطة ؟

هنا نجد الشراح القدامى — سامحهم الله — يسرعون الى تخطئة الشاعر ، فأغلب ما يهتمون به هو الشرح اللغوى ، فان جاوزوه أحيانا فالى النقاش الجدلى حول صحة المعنى أو عدم صحته من الناحية المنطقية الخالصة . ونحن وان كنا نحمد لهم أكبر الحمد ما صنعوا من جمع التراث وحفظه والاجتهاد فى شرحه اللغوى — وهو صنيع يبقينا فى دينهم ما بقى شعر عربى قديم يروى ويدرس ويطرب القراء — فاننا لا نملك أنفسنا أحيانا من الأسى على اهمالهم للقيم الفنية والمتعة الوجدانية فى الشعر الذى اهتموا بنقله وتفسيره ، وانغلاقهم الغريب — فى معظم حديثهم عنه — أمام روعته وسحره ، الأمر الذى كثيرا ما يوقعهم فى الخطأ فى مجالهم المختار نفسه ، مجال الشرح اللغوى والتحقيق المنطقى لأقوال الشعراء ومعانيهم

لكن قبل أن نأتى الى الناحية الفنية ، نذكر انه من الناحية العلمية الخالصة كان زهير أقرب الى الحقيقة من الشراح الذين خطأوه ! فليس صحيحا ان الضفادع تستطيع أن تعيش « فى » الماء ، لأنها ليست لها

خياشيم مثل خياشيم الأسماك تمكنها من أن تأخذ الأكسجين المذاب في الماء بل هي تتنفس الهواء الجوى بواسطة رئتين لها ، عن طريق الأنف أو الفم ، وبواسطة جلدها أيضا فلو وضعت تحت سطح الماء وأبقيت تحته لغرقت فعلا ! وانما تستطيع أن تعيش على الماء لأنها تغمر جسمها فيه ولكن تبقى أنفها فوق سطحه حتى تتنفس الهواء الجوى ، ويساعدها على هذا وضع أنفها على السطح العلوى لرأسها . فاذا غاصت تحت الماء فترة اضطرت الى اقفال فتحتى أنفها حتى لا يتسرب الماء منها الى تجويف الفم فتموت غرقا

أما كونها حيوانا « بر مائى » فالمعنى العلمى الصحيح لهذه الكلمة ليس حيوانا يستطيع أن يعيش فى الماء وعلى البر فى نفس المرحلة من حياته ، كما يتوهم أكثرنا ، وكما يبدو ان الشراح القدماء قد توهموا . بل الحيوان البر مائى هو الحيوان الذى يمر فى نموه بمرحلتين مختلفتين مستقلتين فى أولاهما تكون له خياشيم تمكنه من أن يتنفس الأكسجين المذاب فى الماء كما تفعل الأسماك ، فهو فى هذه المرحلة يستطيع أن يعيش « فى » الماء كالأسماك ولا يخشى غرقا ، وهذه المرحلة هى التى تبدأ بها الضفادع حياتها بعد خروجها من البيض حين نسميها « أبو دنيبة » ثم تأخذ الخياشيم فى الضمور وتنمو بدلها رئتان وينتقل الحيوان الى مرحلته الثانية التى يصير فيها حيوانا بريا يتنفس الهواء الجوى ، وان كان لا يزال محبا للماء كثير الارتياد له والسكنى قريبا منه ، واليه يعود لكى يضع فيه بيضه فى موسم انتاجه .

هذه الحقيقة نعرفها من كتب علم الحيوان الميسرة لعامة القراء كما نعرف من هذه الكتب أيضا حقائق أخرى عن الضفادع تعيننا على فهم أبيات زهير والموسم الذى حدثت فيه القصة التى يرويها نعرف

ان الضفادع توجد بكثرة فى الربيـع والصيف ، ويقل ظهورها فى الخريف ، أما فى الشتاء فان البرد يقلل من نشاطها ، فتختبىء فى الطين أو فى الشقوق بين الحجارة ، وتظل طول فصل الشتاء مختفية عن الأنظار فى سكون شتوى ، حتى اذا أقبل الربيع خرجت من مكامنها وأخذت تقفز على الأرض فى نشاط وتتردد على منابع الماء ومجاريه

فالضفادع التى يصفها زهير كانت مختفية فى شقوق الجدول وفى الشربات حول أصول النخيل فلما أحست بالماء خرجت من مخابئها تقفز وتثب على جذوع النخل ، ولو بقيت فى داخل شقوقها لغرقت حقا وقول زهير « لها متاع وأعوان غدون به » يدل على ان السانية التى يصفها لم تكن تعمل منذ فترة قبل اليوم الذى يصفها فيه فهذا الماء قد جاء الى الضفادع بعد فترة انقطاع كانت فيها مختبئة فى مكامنها وطحلة الماء الذى فى الشربات لم تأت من طول مكثه فيها ، بل من قوة اندفاعه فيها حتى ليثير ترابها ويحركه

ليس معنى هذا ان السبب الوحيد الذى دفع الضفادع الى الخروج من مخابئها هو خوف الغرق ، بل زهير يقول هذا لأن هذا هو ما تدعيه الضفادع نفسها وما تتصنعه ! وهنا ننتقل من الناحية العلمية الخالصة بعد أن رأينا خطأ الشراح القدامى فيها ؛ الى الناحية الفنية التى أهملوها اهمالا تاما فهم لم يلتفتوا الى الدور الحيوى العظيم الذى تؤديه الضفادع فى المنظر الموصوف . وأكثر ما التفتوا اليه أن قالوا ان وجودها يدل على كثرة الماء . لكن الشاعر لم يأت بها لمجرد الدلالة على كثرة الماء ، بل أتى بها لها هى ، من أجل ما تضيفه الى الصورة من النشاط والحركة والحيوية ، ومن الفرحة والسعادة ، ومن الصخب والجلبة

والمرح بحيث يحق لنا أن نقول ان منظر الشاعر ما كان يبلغ ما يبلغه من الحيوية لو لم يأت بهذه الضفادع

هذا مع ان الشراح أنفسهم قد قالوا فى شرحهم « يريد ان الضفادع تحبو وتثب كما تفعل الجوارى من النساء والصبيان اذا لعبوا » ومزيد من التأمل كان كفيلا بأن يهديهم الى ان الشاعر يريد اذن أن يقول ان الضفادع هى أيضا « تلعب » فصياحها هذا ليس صادرا من خوف الغرق ، اذ ليس ما هناك ما يضطرها الى البقاء تحت سطح الماء ، بل هو صادر عن « تصنع » لهذا الخوف لأجل المزيد من اللعب والمرح .

ذلك ان الضفادع هى أيضا فرحة بهذا الماء الكثير السيال ، وانها مرحبة به سعيدة بمجيئه بعد فترة انقطاعه ، منتشية بأثره فى بل جلودها واعادة حيويتها صحيح ان جلدها رطب دائما ، لأنه — كما تخبرنا كتب الحيوان — يفرز افرازات تمكنه من اذابة أكسجين الهواء الجوى حتى ينتقل ذائبا من خلال جذور الشعيرات الدموية الى كرات الدم الحمراء لكنها مع هذا تحتاج بين حين وحين الى أن تبل جلدها بالماء حتى تزيد من رطوبته وصحته ولهذا سعادتها وفرحها بالماء وترددها الكثير على أماكنه . فضلا عن حاجتها اليه لتضع فيه بيضها فى موسم انتاجها .

فان أردت أن تزداد فهما للصورة ودخـولا فى جوها العاطفى الصاخب ، فهل رأيت يوما صبية القرية من قرانا عند نزول المطر يخرجون من منازلهم فيتقبلونه على رؤوسهم ووجوههم فرحين متصايحين ، وكيف يقفزون فيه ويحجلون غير آبهين الى صراخ أمهاتهم ألا يبلوا جلابيبهم ويلوثوها بالطين ، متغنين بأغانيهم الشعبية المأثورة يا نطرة رخى

رختّى ، على قرعة بنت اختى الخ ... يا رب تشتى ، وابلّ بشتى ، واروح لستى الخ

هذه نفس الصورة التى ينقلها زهير عن تلك الضفادع ، ولهذا يشبه هو الضفادع بالصبيان والبنات فى لعبها وحبوها ووثبها ، كما ذكر الشراح القدامى ، ونضيف انه يشبهها بها أيضا فى صياحها نفسه ، هذا الصياح الذى يتصنع الفزع زيادة فى المرح والمزاح الضفادع اذن كما يصورها زهير تستقبل الماء بفرحة وابتهاج ، ثم تتصنع انها تخرج مذعورة فتسرع الى تسلق الجذوع متصايحة فى نقيق صاخب ، لكنها تعود فتقفز فى الجدول وتغوص فى الحياض وتستقبل الدفعة الجديدة من المـاء التى تصبها الدلو الجديدة ، وهى لا تستطيع أن تبقى أسفل الماء طويلا والا غرقت حقا كما شرحنا آنفا ، فهى تعود فتخرج منه متصنعة الفزع مرة أخرى ، ثم تعود فتغطس فيه ، وهكذا دواليك كما يفعل صبيتنا فى قرانا اذ يخرجون من البيت فيعرضون أنفسهم الى المطر المنهمر ، ويرفعون وجوههم الى السماء ليتلقوه عـلى جباههم وخدودهم وفى عيونهم ، يجدون لذة قوية فى لطمه لوجوههم ، ثم يصيحون متصنعين الذعر ويرتدون الى داخل البيت مسرعين ، ثم لا يلبثون أن يخرجوا الى المطر مرة أخرى لا يستطيعون أن يقاوموا اغراءه ، وهكذا يستمرون حتى ينهكوا طاقتهم ويستنفدوا فورة انفعـالهم أو تنجح أمهاتهم المذعورات ذعرا حقيقيا ، فى حجزهم داخل البيت

أمامى الآن قصاصة مما تنشره احدى جرائدنا فى باب « غرائب الطبيعة » . اقتبسها هنا لا لأنها مرجع يحتج به ، بل لمحض الاستئناس . والحقيقة التى تقوم عليها هذه القصاصة مأخوذة على أى حال من حقائق حياة الضفادع كما تسجلها كتب علم الحيوان تحتوى القصاصة على

منظرين مرسومين ، أولهما لأرض صحراوية يسقط عليها المطر ، وقد كتب تحته « ها هى مياه الأمطار قد غمرت المنطقة الصحراوية القاحلة عقب عاصفة رعدية من عواصف الصيف » وثانيهما لنفس الأرض وقد بلغ المطر أقصاه وامتلأت الأرض بالضفادع ، وقد كتب على هذا المنظر الثانى : « ولكن هل أمطرت السماء هذه الضفادع ؟ هذا ما يبدو ولكنه ليس الواقع ان كل ما فى الأمر هو أن هذه الضفادع قد خرجت من مخابئها لتمرح فى المياه التى تمنحها الحياة »

لعل فى هذا ما يزيدنا فهما بغرض الشاعر الجاهلى من الاتيان بالضفادع الى صورته والفرق الوحيد هو ان ضفادعه سعيدة بمياه البئر التى استخرجتها السانية ، لا بمياه المطر الذى ينزل من السماء

والحق انك اذا تأملت فى بيته السادس تشبيهه للضفادع بالبنات والصبيان الذين يحبون فى لعبهم وجدته كبير الدقة الحسية من ناحية متناهى الظرف وخفة الروح من ناحية أخرى حاول أن تتخيل الصورة بأن تتذكر منظر الأطفال وقد أقعوا وبدأوا يزحفون فى لعبهم ، أو انحنوا وبدأ بعضهم يقفز فوق بعض فى لعبة « طاطى البصلة » ، وتأمل انحناء أقفائهم وبروز أعجازهم ثم استدع الى ذاكرتك شكل الضفدع ، فان لم تكن شاهدته فراجع رسومه وصوره وأوصاف جسمه فى أحد كتب الحيوان ، وانتبه بنوع خاص الى أن الضفدع لا رقبة له بل يتصل رأسه بجذعه العريض القصير اتصالا مباشرا وتأمل هيئته حين يقفز برجليه الخلفيتين الغليظتين ورجليه الأماميتين النحيفتين . حينئذ ستدرك الى أى مدى يشبه الضفدع أولئك الصبية فى اقعائهم أو انحنائهم ذاك .

فالتشبيه من ناحية التصوير الحسى هو تسجيل بصرى دقيق . لكن ليس هدفه الأعلى هو محض التسجيل ، بل هو نقل عاطفة وعدوى

انفعال ، وهو من هذه الناحية يدل على قدرة ذلك الشاعر الجاهلى على فهم عواطف الحيوان وانفعالاته ، وعلى التعاطف القوى معها فانظر كيف ان الضفدع — هذا الحيوان الذى يراه أكثرنا قبيحا بشعا فلا يثير منهم الا الاستشناع لدمامته والكراهية لصوته حتى ضربت بقبحهما الأمثال — لم يثر فى ذلك الشاعر الجاهلى الا العطف الكبير والاعجاب القوى والمشاركة فى شعور النشوة والابتهاج فلا شك ان زهيرا سعد من أجل الضفدع حين وقف يتأمل مرحه وطربه ويستمع الى نقيقه الصاخب الثمل بكثرة المياه ، حتى قرن نشوته بنشوة البشر على قدم المساواة ، ولم يتحرج أن يشبهه بصغار البشر من الأطفال

فهل كنا مبالغين حين ادعينا ان منظر الشاعر لم يكن يبلغ ما بلغ من الحيوية لو لم يأت فيه بهذه الضفادع اللاهية العابثة ، المسرورة المتصايحة القافزة ، فضم سعادتها الى سعادة الانسان ؟ لا نظن اننا بالغنا ، وبخاصة اذا صدق ترجيحنا ان القصة التى يقصها زهير حدثت فى الربيع أو الصيف ، فيكون قد شاهد الضفادع فى أشد مواسمها نشاطا وحمية وصخبا وحيوية ، حين يتزايد قفزها ويعلو نقيقها (والنقيق يصدر من الضفادع الذكور وحدها ، وهو اعلانها الجنسى الى اناثها أن يأتين ليبدأن مع ذكورهن موسم الانتاج) ويكثر ترددها على الماء ولعبها ولهوها فيه .

والآن تستطيع أن تعيد قراءة الأبيات والتأمل فيها كوحدة فنية متكاملة لتتدبر مختلف العناصر الفنيـــة التى اجتمعت وائتلفت فى تكوينها . من تصوير حسى دقيق قائم على ارهاف حاسة البصر ، وحكاية صوتية غنية قائمة على ارهاف حاسة السمع ، وطاقة شعرية زاخرة قديرة على الانتشاء بنشوة الحياة والاهتزاز مع قواها المحركة والنبضان

مع نبضها المتدفق ، واستجابة الى فرحة الحيوان جنبا لجنب مع فرحة الانسان هذه الطاقة الشعرية القديرة على أن تؤلف بين هذه العناصر كلها جميعا فى قطعة فنية ذات وحدة حيوية ، وأن تؤديها بلفظ قوى التصوير والحكاية يتحد مع مضمونه اتحادا عضويا صادقا فأنتجت لنا فى النهاية قطعة فنية لا تكتفى بمحاكاة الحقيقة الخارجة مجرد محاكاة تسجيلية ، بل تخلقها خلقا جديدا وتزيدها حيوية وتكسبها حياة خالدة بما تضفى عليها من انفعال الفنان ، وما تمزجها به من صميم وجدانه ، وبنقلها من ميدان الحدوث المادى الآلى الى ميدان التصور البشرى المدرك والتعبير البشرى العامد متخذة الى تحقيق هذا كله هذه الأداة العجيبة السحرية ، أداة الكلمة .

فبالكلمة — المعجزة العظمى التى اخترعها الجنس البشرى وأبدعها ابداعا — استطاع زهير بن أبى سلمى أن يخلق صورة باقية ، مبصرة ناطقة ، متحركة نابضة ، خلدت لنا ما رآه وما سمعه وما اهتز به كيانه وتدفق به وجدانه فى ركن من أركان الجزيرة العربية فى يوم من الأيام منذ ألف وأربعمائة عام

* * *

بقيت لنا فى فصلنا هذا كلمة نود أن نتجه بها الى قارئنا ، تحمل رجاء سبق أن ألححنا به ، وسنكرر الالحاف فيه ها نحن أولاء — فيما نرجو ونظن — قد أدينا واجبنا النقدى بما يسعه جهدنا الشخصى المحدد ، لكن بقى عمل القارىء نفسه ، فى ترديد هذه الأبيات والاكثار من قراءتها قراءة جاهرة ، وشحذ المخيلة البصرية فى رؤية مناظرها ، وارهاف السمع فى الانصات الى ايقاعاتها وأنغامها ، حتى يصل فيها الى ما ندعى وجوده فيها فان لم يبذل هذا الجهد المتوقع منه فلن

نستغرب منـه أن يرفض ادعاءاتنا جملة وألا يقابلها الا بالاستنكار أو السخرية

هناك طريقة واحدة لا ثانى لها للاستمتاع الكامل بالفن ، وهى أن تزيده تمليا ومراجعة حتى تزداد به ألفة وتزداد فى أسرار اجادته نفاذا فان قابلت أحدا — كائنة ما كانت موهبته — يدعى لك انه استطاع فى استماعه الأول الى سيمفونية لبيتهوفن أن يقدر كل روعتها ، أو انه استطاع من نظرته الأولى الى رسم لدافنشى أو تمثال لميكائيل انجلو أن يستجيب لكل ابداعه ، أو انه استطاع من قراءته الأولى لقصيدة لأحد الشعراء العظام أن ينفعل انفعالا كاملا بكل تأثيرها ، فثق ان هذا الشخص اما كذاب يخادعك أو موهوم يخدع نفسه ، ومثل هذا الشخص على كلا الحالين لن يصل أبدا الى التقدير الصحيح للفن ، لأنه لا يعرف انه لا سبيل اليه الا بتقبله عشرات وعشرات من المرات فى كل مرة منها تتكشف لنا جوانب وتفصح أسرار لم نهتد اليها فى المرات السابقات .

ونحن اذ شبهنا أبيات زهير فى السانية بالفيلم السينمائى المتحرك الناطق كان تشبيها ناقصا أردنا به مجرد التقريب فان بين الشريط السينمائى والوصف الشعرى فرقا أساسيا ، هو أن الأول جاهز للناظر فلا « يشغّل » خياله ، أما الثانى فأداته مجرد الكلمات وعلى القارىء نفسه أن يحولها بمخيلته الى الصور المقصودة ، أى ان عليه هو أن « ينتج ويخرج » الفيلم

وهذا هـو سبب رواج السينما ثم التليفزيون لدى الجماهير ، اذ يغنيهم كلاهما عن جهد القراءة ولسنا نعنى بجهد القراءة مجرد عناء العين فى قراءة الحروف وفهم رموزها اللغوية ، بل نعنى جهـد

المخيلة فى تصور الصور الذهنية التى تخلقها الكلمات ، والتى تحتاج الى تعاون القارىء مع الكاتب حتى يتم هذا الخلق . ولهذا أيضا لا يمكن أن تغنى السينما — أو التليفزيون — أبدا عن القراءة ، ولا أن يبلغ أحدهما — لدى القارىء المثقف — مدى لذة القراءة وامتاعها وفائدتها بل ان قدرة كليهما على استحضار المنظر كثيرا ما تكون أضعف من قدرة المفكر المثقف الذى درب على القراءة والتخيل وهذا هو السبب فى خيبة الأمل التى نحس بها فى أغلب الأحيان حين نرى فيلما متحركا لرواية جيدة قرأناها من قبل ولكن — لحسن حظنا — تنطمس بعد قليل صور الفيلم غير المرضية من ذاكرتنا وتعود الى البروز تلك الصور التخيلية الغنيـــة العميقة التى اخترعتها مخيلتنا وركبتها حين قـــرأنا الرواية .

على القارىء اذن أن « ينتج ويخرج » لنفسه هذا الشريط الناطق المتحرك الذى ضمنه زهير أبياته ، وترك لسامعه وقارئه انتاجه واخراجه فى مخيلته الفنية . وليس كل ما فعلناه فى دراستنا هذه الا ايماءات نرجو أن تعين القارىء على هذا العمل الذى يجب أن يقوم هو به . فان استجاب لدعائنا واتبع ايماءاتنا فلينظر أى امتاع غنى عميق يظفر به ، ولينظر أى ارهاف للبصيرة وشحذ للوجدان وتنمية لقدرة التعاطف والمشـــاركة تستطيع أبيات زهير بن أبى سلمى أن تقدمها اليه

الفصل الخامس

الحب النسيب والغزل

اقتصرنا الى الآن على مقطوعات أو أبيات مفردة من الشعر القديم ، استخرجنا منها بعض الحقائق الأولية ، المضمونية والأدائية ، عن الطبيعة الفنية لهذا الشعر لكن حان لنا أن ننظر فى قصائد كاملة ، نزداد فيها تعرفا للفن الجاهلى ، كما ننعم النظر فى التركيب العام أو البنية الشاملة للقصيدة . واذ كانت القصيدة التى سنبدأ دراستها فى هذا الفصل تفتتح بالنسيب ، شأنها فى ذلك شأن أكثر القصائد الجاهلية الطويلة ، حق لنا أن نقدم دراستنا لها بعرض لمشكلة النسيب الافتتاحى ، نبنيه على ما استنبطناه من قراءاتنا للتراث الجاهلى الذى حفظه لنا الزمن

ما بال هذا النسيب تفتتح به معظم القصائد الجاهلية ، وتكرر فيه تجربة الفراق الى درجة تثير الملل فى كثير من القراء المحدثين ، وتحملهم على التشكك فى صدق الشعراء وفى اصالتهم ؟

أما التفسير الذى كنا نكتفى به كلما عرضنا الموضوع على طلابنا ، فهو ذلك التفسير البسيط القريب ، الذى يتبادر الى كل من يعرف أبجديات الحياة الجاهلية . وهو أن ذلك النسيب ليس الا انعكاسا صادقا لطبيعة ذلك المجتمع ، الذى كان النمط الرعوى من الحياة هو النمط

الغالب عليه [1] ، فى تنقله الدائم وراء الماء والكلأ ، كلما نفدا من مكان أو أشرفا على النفاد ، اضطر البدو الى الرحيل بحثا عن مورد جديد ، فاذا وجدوه أقاموا عليه حينا

وكثيرا ما كان يحدث ، لندرة الماء فى الصحراء ، وشدة التنافس عليه ، أن تتراضى قبيلتان على التشارك فى ماء واحد . فتقوم بين أهليهما صداقات ومودات ، وتنشأ علاقات غرامية بين بعض الفتيان فى كل من القبيلتين وبعض الفتيات فى القبيلة الأخرى وهى علاقات لا ينتهى أكثرها بالزواج ، لأن التقليد السائد كان يحصر الزواج فى أفراد القبيلة الواحدة ، وما نعرفه من الشعر والقصص والتاريخ عن ذلك العهد القديم يدلنا على ندرة الزيجات بين فردين مختلفى القبيلة ثم تظل القبيلتان فى ذلك التشارك ، ورجالهما ونساؤهما فى ذلك التصادق والتحاب ، حتى يشح الماء فلا يعود كافيا لكلتيهما ، فتضطر احداهما الى مغادرة المكان ، وتبقى الأخرى الى أن يتأذن المورد بالنفاد التام

---

(١) بعض نقادنا المحدثين يعتقدون ان هذا النمط الرعوى قد بولغ فيه ، وينبهون الى ان كثيرا من القبائل عرفت الحياة المستقرة ، واختلطت بالأمم المتحضرة المجاورة وهذا صحيح فى ذاته ، لكن هؤلاء النقاد يبالغون فى الجانب المضاد ، ويهملون الحقيقة الواقعة ، وهى ان النمط الرعوى كان برغم ذلك هو النمط الغالب ، عليه سارت أكثر القبائل ، وفيه عاش أكثر الشعراء ونحن وان كنا غير غافلين عن بعض التأثير الذى دخل الشعر الجاهلى من حياة الحضر ، نلح فى هذا التقرير أن الطبيعة الأساسية للفن الجاهلى ، والمقومات الأساسية له فى كلا مضمونه وأدائه مبنية على الحياة البدوية ، فى بيئتها الصحراوية ، وكيانها الاجتماعى القبلى ، وتقاليدها الرعوية ، وتجاربها البدوية لاسبيل الى انكار هذه الحقيقة ، والذى ينكرها لا ندرى كيف يفهم الطبيعة الأصيلة للفن الشعرى الجاهلى بل ان عناصر هذا الفن قد دام تأثيرها على الشعر والشعراء زمانا طويلا بعد ان انتهت الحياة التى كانت تبررها ، أو انزوت فى اركان الجزيرة العربية ولم تعد قادرة على تقديم الهام متجدد للشعراء ، وانتقلت الحياة الغالبة الى الحواضر الاسلامية ٠

وهذه هى اللحظة الحرجة التى تبدأ بها القصيدة الجاهلية . فالشاعر يحزن لهذا الفراق المحتوم ، ويتذكر الصداقات التى كتب عليها تمزق الشمل ، ويتذكر بنوع خاص علاقات الحب أو المغازلة التى جمعته بفتاة أو فتيات من نساء القبيلة الأخرى وهو أحيانا يعترف بأن قبيلته هى التى بدأت بالرحيل ، ولكنه يدعى غالبا ان القبيلة الأخرى هى التى أسرعت الى الهجران ، ثم يدفعه حزنه القوى على ابتعاد محبوبته الى أن ينسب اليها جريرة الفراق ، ناسيا أو متناسيا انها ليست هى التى قررت الرحيل ، وانها لم تكن تستطيع الا أن تتبع قبيلتها فى اقامتها وظعنها

وكثيرا ما كان يحدث لهم أيضا ، فى رحلاتهم المستمرة ، أن يمروا على مكان كانوا قد أقاموا به منذ عام أو أعوام . وهنا تفجأهم الذكرى الطاغية ، فيقفون بالمكان ويستوقفون عليه صحبهم ، ينعمون النظر فى اطلاله ورسومه ، ويتفرسون فى موضع النار وأثافيها ، وقنوات الماء التى كانوا اختطوها حول الخيام ، وآثار أخرى دقيقة بعضها بالغ الدقة يمحصونها ببصرهم الحاد المدرب على قراءة الأثر . ثم يستدعون ما يرتبط بهذه الشواهد المادية من ذكريات ، ويتساءلون ماذا حدث لمحبوباتهم السابقات ، ويذكرون أطرافا من محاسنهن ومتعهن ، ويحسون بالحنين القوى أو الرقيق الى الماضى ، ويأسون على ما ألم بهم من شيب وضعف ويجد بعضهم فى هذا كله مثارا للتعجب من صرف الأقدار وتقلب الزمن وزوال الشباب وحتم الموت ثم يرغمون أنفسهم ارغاما عنيفا على ترك هذه الأحزان والأفكار السوداء ، وعلى العودة الى الحيـاة الواقعة بتعدد مطالبها وواجباتها ومشاكلها ومشاغلها ، فيدفعون نوقهم الى المضى الى أغراضهم النشيطة فى الحياة ، من سفر الى الممدوح ،

أو اسراع الى الملاهى والملذات ، أو فخر بقبائلهم وأنفسهم ، أو هجاء للأعداء وهكذا يختمون النسيب وينتقلون الى موضوعاتهم الفنية الأخرى فى قصيدتهم .

هذه التجربة الصادقة الحدوث ، المستمرة التكرر ، الحقيقية الألم ، بما أضيف اليها من ادعاء شعرى بسيط لا يصعب تقبله من أن المحبوبة هى التى بادرت بالرحيل ، هى اذن منشأ هذا النسيب ، وسبب تكرره فى افتتاح معظم القصائد فقد كانت تلك الفرقة الحاسمة من أشد ما يحدث لهم فى حياتهم ، لا عجب أن تثير فيهم لواعج الذكرى وأنغام الحسرة والأنين ، وأن تدفع بعضهم الى التفكر فى حظهم البدوى الذى كتب عليهم فى هذه الحياة ، والذى يقضى بألا يستقروا فى مكان ويبدأوا فى الاطمئنان اليه حتى ينتزعهم منه منادى الترحال ، وألا يقيموا الصداقات والمحبات مع أهل قبيلة أخرى ، يخففون بها من نمط العداوة والتصارع السائد على علاقات القبائل ، حتى يصيح بها ناعب البين .

مثل هذا التفسير البسيط القريب هو ما أقام عليه ابن قتيبة تعليله المشهور لبدء القصيدة الجاهلية بفن النسيب فهو يقيمه على الحقيقة الواقعة التى كانت تحدث ويتكرر حدوثها فى حياة البدو ، والتى يخالفون بها حياة أهل المدر ، مضيفا الى هذا السبب الواقعى سببا فنيا ناشئا عنه ، وهو ان الشعراء تعمدوا هذا البدء حتى يميلوا نحوهم القلوب ويجذبوا الانتباه والاصغاء ، لما وجدوا من أثر هذا النسيب فى تشويق سامعيهم واثارة عاطفتهم ، ثم يخلصون منه الى سائر أغراضهم وعلى هذا التفسير يكون بدء القصائد بفن النسيب أمرا طبيعيا ، ويكون تكراره صدى صادقا لتكرر التجربة من جانب ، ولحق الشعراء المشروع

فى استغلال عواطف سامعيهم ما دام هذا قائما على تجربة حقيقية حيوية ونفسانية ، حدثت وتكررت لهم ولسامعيهم

والقاعدة العلمية المعروفة المسماة « قانون أقل الفروض » تطالبنا بألا تتجاوز تفسيرا بسيطا لمجرد بساطته ، الى تفسير معقد لمجرد تعقيده ، ما دام الأول كافيا فى تعليل جميع الظواهر الملحوظة فليس التعقيد فضيلة تطلب لذاتها ، اللهم الا اذا استكشفنا ظاهرة يعجز التفسير الأول عن الاحاطة بها

الا أن بعض الباحثين لم يكفهم ذلك التفسير القريب ، فالتمسوا له تعقيدا لم نجده يزيد المسألة وضوحا ولا استيفاء تعليل ، وان أضاف اصطلاحات فلسفية حديثة مغرية الرنين فقد استمعنا منذ ثلاث سنوات الى محاضرة فى نادى الثقافة الألمانى بالقاهرة ، ألقاها المستعرب الدكتور ڤالتر براونه ، ورمى فيها تفسير ابن قتيبة بالعجز والقصور ، والبعد وعدم الاحتمال واعتقد ان غرض الشعراء الحقيقى ليس أن يرثوا الأطلال أو يحنوا الى ما انقطع من المودات والمحبات ، بل غرضهم هو المشكلة « الوجودية » الكبرى التى يبحثها الفلاسفة والأدباء الوجوديون فى أيامنا هذه ، وهى « اختبار القضاء والفناء والتناهى » وبهذا يعلل ما يوجد فى « بعض » نسيبهم من اجتماع النقيضين الحزن والمتعة ، والألم واللذة ، والموت والحياة ، والفناء والبقاء ثم يقول ان السبب فى اقلال الشعراء بعد الاسلام من افتتاح قصائدهم بالنسيب لم يكن هو تغير حياتهم من البادية المتنقلة الى الحاضرة المقيمة ، بل هو أن ايمانهم بالاسلام قد حل لهم تلك المشكلة الوجودية

حين استمعنا الى تلك المحاضرة الممتعة كان شعورنا الأول هو أن هذا

التفسير الوجودى لا ينطبق — ان انطبق — إلا على « بعض » النسيب الجاهلى ، وهو الذى يتطرق فيه الشاعر من مجرد الذكرى المشجية الى قدر من التفكير الجاد حول تقلب الزمن وحتم التغيير ووجوب الفناء فكيف نعلل النسيب الآخر الذى لا يمضى الى هـذا التفكير ؟ وكان شعورنا الثانى هو ان اصطلاح « الوجودية » لا يعود اصطلاحا مفيدا ولا يضيفه شيئا قيما جديدا اذا استعمل مثل هذا الاستعمال السائح كمجرد « أكليشيه » يصرفنا عن التأمل الدقيق فى مشكلة الجاهليين الخاصة التى نشأت من أوضاع معينة محددة فى مكانهم وزمانهم

لكننا لم نشأ أن نتسرع فى الحكم على المحاضرة ؛ فسألنا صاحبها أن يعيرنا نصها المكتوب حتى نقرأه على روية ، فتكرم مشكورا . لكننا ظللنا على اعتقادنا انه يضيف أسماء واصطلاحات جديدة « عصرية » دون أن يزيد المسألة تنويرا أو استيفاء تعليل وشعور الجاهليين الحاد بتقلب الزمن وقصر الحياة وخوفهم المرعوب من فكرة الموت ، حقيقة تامة الصدق ، عظيمة الأهمية فى تحديد فلسفتهم نحو الحياة كلها ، وسلوكهم العملى فيها ، وصياغة فنهم الشعرى بأكمله ، فى متعـدد موضوعاته لا فى النسيب الافتتاحى وحده ، كما سنشرح فيما بعد . لكن تفسير هذه الحقيقة لا يكون بمجرد اعطائها تسميات عصرية ، وادعاء انها نفس المشكلة التى يبحثها الفلاسفة المعاصرون ؛ بل يكون بالتعمق فيها فى اطارها الخاص المكانى والزمانى ، وربطها بطبيعة بيئة الجاهليين وظروف مجتمعهم المعينة ، وهو ما سنحاوله فى الفصلين السابع والعاشر ثم فى الفصل السابع عشر ولكن نكتفى هنا بأن نلاحظ أن تفسير براونه ان علل تطرق تلك الأفكار الى بعض النسيب الجاهلى فهو لا يعلل مجىء هذا النسيب فى افتتاح القصيدة ، وهى المسألة التى تحتاج الى

تعليل فتفسيره لم يكن يمتنع لو جاء النسيب فى وسط القصيدة أو آخرها ، كما يجىء فعلا قسم أبيات الحكمة التى تجلى أفكارهم حول موضوع الموت والفناء وتقلب الزمن بأصرح مما يفعله قسم النسيب كما ان التفسير المذكور لا يلتفت الى أن موقفهم من الموت والفناء لم يؤثر فى نسيبهم وحده ، بل أثر كما ادعينا وكما سنوضح فيما بعد فى موضوعاتهم الشعرية كلها ، لأنه أثر فى موقفهم الأساسى نفسه من الحياة ورد فعلهم على تجاربها .

ثم وجدنا للمحاضرة المذكورة صدى فى مقالة كتبها الدكتور عز الدين اسماعيل فى العدد الثانى من مجلة « الشعر » (فبراير ١٩٦٤) ، فوجدناه يكرر ذلك التفسير الفلسفى « الوجودى » الذى سمعناه من براونه ، ثم يضيف اليه تفسيرا من علم النفس التحليلى ، لكنه لم يزدنا به اقتناعا ، فاضطررنا ، اتباعا لذلك القانون العلمى الذى ذكرناه ، الى العودة فى تعليل النسيب الافتتاحى وبدء القصيدة به الى التفسير البسيط القريب الذى شرحناه لم يكن هذا لأننا ممن يرفضون الاستعانة بعلم النفس التحليلى الحديث فى فهم نفسيات الشعراء القدماء ، فان لنا كتابا كاملا فى فهم نفسية أبى نواس أقمناه على ذلك التحليل [1] ولكن اذا كانت نفسية أبى نواس المعقدة الشاذة الملتوية قد اضطرتنا اضطرارا الى اللجوء الى التحليل النفسانى الحديث لمحاولة فهمها ، فليس معنى هذا اننا نرحب باقحام هذا التحليل فى شرح ظواهر حيوية وفنية لا تحتاج اليه احتياجا قاهرا

ثم جاء الأديب البصرى الأستاذ قصى سالم علوان ، فى العدد الخامس

---

(١) نفسية أبى نواس القاهرة ١٩٥٣

من « الشعر » (مايو ١٩٦٤) ، يشــكك لا فى التفسير الوجودى والنفسانى الجديد فحسب ، بل فى تفسير ابن قتيبة أيضا . وحجته انه اذا انطبق على أول شاعر تناول هذا الموضوع ، وليكن امرىء القيس ، فانه لا ينطبق على سائر الشعراء ، الذين تناولوا الموضوع بعده ؛ فان هؤلاء لم يتناولوه فى نظر الأستاذ علوان الا عن محض التقليد الشعرى ، ومن باب الجرى مع التقاليد .

وهكذا يفهم الأستاذ علوان معنى الأصالة الشعرية فهما نراه مسرفا غاية الاسراف ، فهو ينظر الى « الموضــوع » فقط ، ولا ينظر الى طريقة تناوله وتفاصيل استغلاله وعلى هذا الفهم المسرف يكون كل شاعر يشكو ابتعاد المحبوبة ، أو يرثى الولد المتوفى ، أو يتبرم بالشيب والهرم ، أو يعجب بجمال الوردة ، أو يرتاع أمام شموخ الجبل أو تلاطم البحر ، شاعرا غير أصيل ، لأن كثيرين قد سبقوه الى تناول هــذه الموضوعات ، بل يكون هؤلاء الكثيرون أنفسهم مقلدين جميعا ما عدا واحدا هو أولهم تناولا للموضوع ويكون على كل شاعر يريد أن يكون أصيلا أن يستكشف « موضوعا » جديدا تام الجدة ، وهــذا أمر يقارب المستحيل .

ما هكذا تفهم الأصالة الشعرية أو الأصالة الفنية عامة ، بحصرها فى جدة الموضوع وموضوعات الشعر والأدب عامة ، على كثرتها وتنوعها ، هى بعد موضوعات محدودة مكررة ، حتى لقــد استطاع الباحثون حصرها فى قوائم ، كما تعرف اذا اطلعت على كتاب فى الدراسة المقارنة للأدب . بل نحن نفهم الأصالة ونحكم عليها بمقياسين اثنين : هل حدثت هذه التجربة لهذا الشاعر حقا ؟ فان كان الجواب بالايجاب قبلناها

قبولا مبدئيا ، مهما تكن قد حدثت قبله لألوف آخرين   وبعد هذا القبول المبدئى نسأل سؤالنا الثانى : هل تناولها الشاعر تناولا فيه شىء جديد من نفسه ، بأن عرضها من زاوية مختلفة بعض الاختلاف ، أو لفتنا الى تفاصيل لم نلفت اليها من قبل ، أو مزجها بعناصر أخرى لم يكن من المعهود أن تمزج بها ، أو التمس تشبيهات واستعارات ومجازات جديدة للتعبير عنها ، أو أسمعنا فى نظمه اياها ايقاعا جديدا أو نغما جديدا ، الى غير ذلك من ضروب التصوير والأداء والعرض التى تقوم فى صميمها على اختلاف رؤية الشاعر واختلاف عقليته ونفسيته وذوقه واختلاف التفاصيل الدقيقة لحياته الفردية واختلاف رد فعله اختلافات تكبر وتصغر ويتوقف على مداها درجة اصالته

فاذا طبقنا هذين المقياسين على النسيب الجاهلى أجبنا على أولهما بالايجاب فورا ، فلا شك ان كل شاعر جاهلى — من شعراء البادية على الأقل ، وهم الكثرة الغالبة — قد جرب الرحيل وهجر الديار وفراق الأحبة   أما ثانيهما فهو الذى يحتاج الى تريث قبل الاجابة عليه ، والى انعام نظر فى الأشعار الكثيرة التى تدور على موضوع النسيب ، والحكم على كل منها فى ذاته . فاننا لا نريد فى خلافنا المبدئى مع الأستاذ قصى سالم علوان أن نغالى فى اثبات الأصالة لكل شاعر جاهلى تناول هـذا الموضوع نظير ما غالى هو فى نفى الأصالة عن جميع الشعراء ماعـدا أولهم ، ولا نريد أن يصدر حكمنا عن جدل نظرى محض نقابل به حكمه النظرى المحض ، بل نريد أن نبنيه على استقراء مفصل لواقع الشعر الجاهلى فى المئات المأثورة من أشعار النسيب

والذى كنا قد انتهينا اليه بعد سنين من الدراسة والتدريس لهذا

الشعر ، هو ان الأمر يختلف بين شاعر وشاعر ، وأنه لا توجد قاعدة مطردة . فهناك من شعراء الجاهلية من يقنعوننا اقناعا قويا باصالتهم ، وهناك من لا يقنعوننا بأصالة ، لسنا نعنى بهذا اننا ننفى حدوث تجربة الرحيل والفراق لأفراد الفريق الثانى ، بل نعنى انهم فيما يبدو لنا لم يكونوا يستحضرون هذه التجربة الذاتية المعينة استحضارا قويا حارا حين نظموا نسيبهم ، فلم يعبروا عنها كما حدثت لهم ، بل كما سمعوا غيرهم يتحدث عنها بنفس الطريقة التى يموت فيها الولد لأحد الشعراء ، فلا يستحضر تجربته هذه الحقيقية الشخصية فى رثائه لولده ، ولا يستمد منها وصفه وتعبيره ، بل ينظر فيما قاله الشعراء من قبله فى رثاء الولد وينسج على نفس منوالهم

والذى يدفعنا الى التشكك فى هؤلاء هو ما يبدو لنا من برود شعرهم فى النسيب ، وخلوه من أى نغمة شخصية جديدة مقنعة ومن الأسباب الأخرى اننا نوازن بين المتعة الفنية التى نحصل عليها من قسم النسيب ، والمتعة التى نحصل عليها من أقسام أخرى فى نفس القصيدة ، فتبدو لنا هذه الثانية أقوى ، وتدفعنا الى ترجيح ان الشاعر قد اهتم بها اهتماما أكبر ، وأعطاها نصيبا أوفر من وجدانه الشاعرى ومهارته الأدائية . الأمر الذى يجعلنا نتساءل تراه كان مجرد مقلد يتبع تقليدا شعريا قد رسا وتم رسوخه حتى فى ذلك العهد البعيد ، فهو يؤدى واجبه أداء فاترا ويتخلص منه الى ما يهمه حقا من التجارب والموضوعات ؟ ولا غرابة فى أن يكون هذا حدث ، اذا تذكرنا ان الشعر الجاهلى الذى حفظ ووصل الينا — وهو لا يتجاوز قرنا من الزمان قبل البعثة النبوية — قد سبقته أجيال كثيرة من الممارسة والتنمية والتطوير قبل أن يستوى

على صورته التى وصل فيها الينا ، وكلنا نعرف شكوى عنترة وشكوى زهير من أن من سبقوهما من الشعراء لم يتركوا لهما جديدا يقولانه

فاذا أضفنا الى هذا ما نعرفه — وما سنزيده فى فصل قادم شرحا — من الطبيعة القبلية الجماعية لشعرهم ، وعدم أخذهم بـ « حقوق التأليف » كما أخذت بها آداب أخرى ، لم نعد نستغرب وجود كثير من التقليد حتى فى ذلك العصر القديم الذى يعده العصر الأول للشعر العربى . كل هذا صحيح ، الا اننا قبل أن نسرع الى اتهام هؤلاء بعدم الأصالة وبالاكتفاء بالتقليد ، يجب أن نتحرج طويلا وأن نتذكر حقائق مهمة تحد من قدرتنا على الحكم القاطع على مدى الأصالة فى ذلك الشعر القديم البعيد القدم . فمن يدرى لعل عجزنا عن تحرى هذه الأصالة هو عجز فينا نحن يمنعنا من تمام التعاطف والمشاركة الخيالية مع نمط من الحياة لا نعهده ، مهما ننفق السنين فى دراسته ونبذل الجهد فى أداء واجبنا من المشاركة والتعاطف ربما نكون نحن الذين عجزنا عن أن نتبين تفاصيل التجربة الذاتية التى يصورها الشاعر بأصالة ، لبعد العهد واختلاف الظروف والعقول ، ولسبب آخر هام ، هو صعوبة اللغة وموت الكثير من ألفاظها وتراكيبها وفقدانها الكثير من ظلالها الفكرية ونبراتها العاطفية الدقيقة التى كان يسمعها أهلها فيها فى ذلك العصر السحيق فمهما نبذل الجهد فى تبصر هذه الظلال والتقاط هذه النبرات — وقارىء كتابنا هذا يرى مدى الجهد الذى بذلناه ودعونا قارئنا الى بذله فى هذا السبيل — فلابد ان الكثير منها يغيب علينا وقد فقدناه الى الأبد .

علينا اذن أن نأخذ أنفسنا بالحذر والتحفظ ، خصوصا حين يتطرق الينا الملال من هذا الفن المكرر الذى يبدو لنا رتيبا ولنذكر الحقيقة

البسيطة التى بدأنا بها هذا الفصل ، وهى أن تكرره انما صدر فى الأصل من التكرر الصادق للتجربة نفسها بل نعطى الآن نصا عجيبا يقنعنا بأن هذا التكرر لم يحدث فى ذلك العصر الخالى وحده ، بل لا يزال يحدث فى عصرنا هذا أيضا ، ولا يزال يحمل البدو فى الصحراء العربية على مثل الانفعال ومثل الذكرى اللذين يرددهما الشعر القديم

وهذا النص نترجمه من الكتاب المشهور « أعمدة الحكمة السبعة » الذى كتبه المغامر الانجليزى ت . ا . لورنس ، المشهور بلورنس العرب ، ووصف فيه حياته وتجاربه وانفعالاته فى الصحراء العربية ومهما يكن رأينا فى هدفه السياسى ودوافعه الخبيثة ، فلا شك ان كتابه يلقى أضواء عديدة على الحياة الصحراوية وما تحفل به من تجارب وانفعالات وشخصيات ، التقطها لورنس التقاطا حساسا ، وعبر عنها تعبيرا فنيا مشحوذا ، حتى انها لتذكرنا أحيانا بما قاله الشعراء القدامى ، وتساعدنا على أن نزداد فهما بأشياء أحسوا بها ونظموها فهو يقول

« تلك الأذناب من الأودية التى تنتهى الى وادى سرحان غنية بالمرعى دائما . وحين يكون فى تجاويفها ماء تجتمع القبائل وتملأها بقراها المتخذة من بيوت الشعر وكان من بيننا قبيلة بنى صخر التى كانت قد حلت من قبل فى ذلك المكان . فلما عبرنا الوهاد الرتيبة أخذوا يشيرون الى أحد المنخفضات تارة والى منخفض آخر تارة أخرى ، وهى تجاويف لا تكاد تستبان ، فيها موضع النار ومزاريب الماء ، أشاروا اليها وقالوا هنا كانت خيمتى ، وهنا ثوى حمدان الصايح . انظر الى الأحجار الجافة التى كنت أتخذها موضعا لفراشى ، وانظر الى فراش طرفة بجوارها ! رحمها الله ! لقد توفيت عام السمح فى السنينيرات اثر عضة أفعوان ! » .

لعلنا بعد قراءة هذا النص الذى كتبه انجليزى فى أوائل القرن العشرين ، لا نعود نلقى تكرار موضوع النسيب فى شعرنا القديم بنفس شعور الملل والتشكك فى الصدق والأصالة ولعلنا نضاعف من جهدنا فى العثور على ميزات الأصالة فى كل مثال نقرأه من أمثلة النسيب الجاهلى ، قبل أن تتهمه بمحض التقليد كما فعل الأستاذ علوان . والحق ان المستعربين من الأوربيين كانوا أكثر من الأستاذ علوان حدبا على شعرنا القديم ، حتى بلغ الأمر بأحدهم أن قال ان تكرار الموضوع الواحد مع الاختلاف الذى لا ينتهى فى تفاصيل الأصالة الفردية يذكره بموضوع مريم البتول وطفلها ، الذى تناوله عشرات الرسامين الأوربيين وكل منهم يأتى بجديد غنى التنوع ! لا نريد أن نكون مثل هذا المستعرب الجليل فى فرط حماسته واندفاعه ، لكننا لا نريد أن نكون فى قسوة الأستاذ علوان وظلمه لتراثنا القديم

هذا الانصاف الذى نبتغيه وندعو اليه يقتضى من قارىء الشعر القديم جهدا كبيرا فى التعاطف والمشاركة الخيالية . وقد شرحنا فى فصلينا الماضيين ما يحتاجه الشعر القديم من قارئه من تشغيل المخيلة البصرية ، وتتبع التفاصيل الحركية ، لكننا لا نعنى الآن هذا وحده ، بل نعنى شيئا أعم وأشمل ، هو أن ينشط القارىء من وجدانه الكامل ، حتى يعيش مع الشاعر القديم بكل فكره وعاطفته وذوقه تلك الساعة من الزمان التى يقرأ فيها شعره وبدون هذه المشاركة الخيالية الكاملة لا ينجح الفن فى تأدية رسالته الى متلقيه

وهذا واجب صعب ، لم ندع قط انه سهل التنفيذ فلنلاحظ أولا ان قدرا من هذه الصعوبة يوجد فى قراءة الشعر جميعه ، عربيا كان أو غير عربى ، قديما كان أو حديثا ، اذا كنا نريد القراءة الصحيحة

فنحن اذا أردنا أن نقرأ الشعر قراءة تطلعنا على ميزات جماله ، وتنفذ بنا الى أعماقه ، وتدخلنا فى تمام تأثيره ، وتعطينا الارضاء العاطفى والامتاع الفنى اللذين من أجلهما يقرأ الشعر ، فان واجبنا أن نتعاون مع الشاعر ، بأن نستثير خيالنا الى أوسع مدى نستطيعه ، حتى نحقق الصورة الكاملة ، الحسية والفكرية والعاطفية ، التى يريد الشاعر بناءها ، والتى يكتفى منها بلمسات مختارة يترك لنا تتبعها واتمامها واستيفاءها

فالشاعر ، فى الأدب العربى ، وفى أى أدب آخر نعرفه أو نقرأ عنه ، لا يحاول أن يعطى كل المعنى ، ولا أن يرسم جميع جوانب الصورة هذا شىء قد يفعله الناثر ، أما الشاعر فيكتفى باشارات موجزة ، وايماءات مركزة ، ثم ينتظر منا نحن القراء أن نتم البنيان الذى وضع قواعده ، ونستكمل الجو الذى أثار بعض عناصره ، مستعينين على ذلك بما استعمل الشاعر من لغة مشحونة ، وما أعطانا فى صياغة ألفاظه من دقائق الايقاع والنغم فاللغة المشحونة ، ودقائق الايقاع والنغم ، هى الأجنحة التى تساعدنا فى التحليق فى سماء الشعر ، وارتياد آفاقه الواسعة .

الخلق الشعرى ليس عملا فرديا من المؤلف وحده ، بل هو تشارك فى التجربة بين المؤلف ومتلقى تأليفه وهذا الحكم ان انطبق الى حد على كل فنون الأدب ، فهو أشد انطباقا على فن الشعر ، لأن الشعر الصحيح يقوم ، دائما وبدون استثناء ، على اللغة الموجزة المكثفة المشحونة وهذه هى الحقيقة التى يهملها معظم التدريس الرسمى فى مدارسنا العربية للأسف الشديد . والنتيجة هى ان أكثر المتعلمين يكتفون من الشعر بأول معنى يبلغ أذهانهم ، وهو الذى يحصلون عليه من التفسير اللغوى المجرد ، أو الفهم السطحى المباشر . هم يقنعون بهذا ولا يتدربون على استعمال خيالهم أوسع استعمال ، وارغام ذاكرتهم على استدعاء

جميع العناصر التى يريد الشاعر اثارتها ، فالتعليم الذى يتلقونه لا يشرح لهم كيف يعيشون مع الشاعر ساعة يعانون فيها فى خيالهم نظير تجربته ، وينظرون الى الوجود والى الحياة الانسانية بعقله ومزاجه وذوقه ، وهكذا لا يستفيدون من الشعر الا « محفوظات » سرعان ما ينسون معظمها ، واضافات الى محصولهم اللغوى ما أزهد قيمتها فى ذاتها ولو استبقتها ذاكرتهم فكأنهم لم يدرسوا شعرا ، وكيف نقول انهم درسوه وهم لم يحصّلوا منه اللذة الحقيقية ، العميقة الكاملة ، الغنية المشحوذة ، التى يستطيع الشعر اهداءها الى عاطفتنا الانسانية وذوقنا الجمالى ، حين نجده قد زاد من قدرتنا على فهم الحياة والاحساس الواعى بتجاربنا ، وضاعف من اهتزازنا بحقائق الوجـود واستشفافنا لقواه وأسراره ، وعمق من استطاعتنا التفاهم والتعاطف مع اخواننا فى الجنس البشرى .

على أن واجب التعاون الذى شرحناه ، ان انطبق على قارىء الشعر بعامة ، فهو أشد لزوما لقارىء الشعر العربى الجاهلى ، فاذا كان الشعر عموما يتميز بالايجاز ، فالشعر الجاهلى يصل فى هذا الايجاز الى أقصاه ، والعرب القدامى حين آمنوا بأن الايجاز هو سر البلاغة ، قد اختزلوا ألفاظهم الى حد يفوق فى نظرنا الشعر الانجليزى نفسه ، المشهور بقوة التركيز وكثافة الشحن حتى ان السامعين القدماء أنفسهم احتاجوا الى ذكاء كبير والى تشغيل قوى لهـذا الذكاء كى يحيطوا بتمام غرض الشاعر . فما بالك بنا نحن بعد هذا الزمن المديد ، وقد اختلفت البيئة ، واختلفت المرئيات والمسموعات وسائر المحسوسات ، واختلفت المثل والقيم والمعطيات والمسلمات والمصطلحات ، واختلفت اللغة نفسـها اختلافا بعيدا

اننا اذن أكبر حاجة الى ذلك الجهد الموصوف فى تشغيل خيالنا ، وشحذ وجداننا ، وحمل عقولنا وقلوبنا وأذواقنا كلها جميعا على المشاركة الفكرية والعاطفية والجمالية المطلوبة وهذا يقتضى قارىء شعرنا القديم تدريبا طويلا وجهدا مكررا قبل أن يتقنه وينجح فى الدخول الى عالمه . لهذا كان كثير من البحوث النقدية التى وضعها كاتب هذه السطور متصفة بالاسهاب فى الشرح ، الى درجة عابها بعض الناقدين حين رأوا البيت الواحد ربما يستغرق منا صفحات فى ايفاء شرحه ، واننا نكثر أحيانا من اعطاء الذكريات الشخصية من تجارب حياتنا التى مرت بنا ، ونكثر أيضا من « ترجمة » الأسلوب الشعرى القديم الى نظائره من أسلوبنا العامى المعاصر ولم يكن ذلك كله الا محاولة منا أن نقدم للقارىء الحديث ما نعتقد انه واجب عليه أن يستحضره ويتمثله ، من حقائق الوجود وقوى الطبيعة وتجارب الحياة الانسانية العامة وتجاربه هو نفسه فى حياته الخاصة ، وبهذا يستطيع أن يعيش فى الشعر بكل فكره وعاطفته وخياله ، وأن يدخل فى عالم الشاعر القديم أوفى دخول يستطيعه بعد كل هذه الأجيال والقرون

على اننا لن نمضى فى هذا الجدل أكثر مما فعلنا ، وقد حان أن نعطى قارئنا مثالا على النسيب الافتتاحى الذى يقنعنا بصدقه التام ، ويحمل الينا حرارته عبر القرون ، ولا يدع مجالا لتشككنا فى أن الشاعر يتحدث عن تجربة واقعة حدثت له ، مع فتاة معينة أحبها حبا صادقا ، وحزن لفراقها حزنا مخلصا ، وانه يستحضر هذه التجربة بتفاصيلها الحية ، وهذه المحبوبة بشخصيتها الحقيقية ، ساعة نظمه لأبياته ، ولا يكتفى بمجرد اتباع التقليد المأثور واجترار المعانى المعادة المكرورة هذا مع أن الشاعر قد عاش فى النصف الثانى من القرن السادس الميادى وانتمى الى الجيل

السابق للاسلام مباشرة . أى انه عاش فى آخر العصر الجاهلى وسبقته أجيال كثيرة من الشعراء الذين نظموا فى نفس الموضوع وأرسوا تقاليده المضمونية والأسلوبية ، وبرغم ذلك استطاع أن يكون أصيلا ، وأقنعنا بأصالته بما استطاع أن يسمعنا من نبرة فردية جديدة صاغ فيها المعانى المألوفة ، فدل بذلك على انه يتمثل هذه المعانى تمثلا شخصيا ويعانيها معاناة شخصية فى أنسجة عقله وخلايا أعصابه وصميم وجدانه ، ولا يكتفى بتلقيها وتكرارها مما نظمه الشعراء من قبله

ذلك هو الشاعر الملقب بالحادرة ، واسمه قطبة بن محصن ، من ثعلبة بن ذبيان من غطفان العظيمة . وهذا هو نسيبه ، وهو يحتل الأبيات الثمانية الأولى من قصيدته ، وهى القصيدة الثامنة من كتاب المفضليات [1]

---

(١) كتاب المفضليات الذى سنأخذ منه ستا من القصائد التسع التى اخترناها للدراسة فى كتابنا هذا ، وضعه المفضل بن محمد الضبى، العالم الكوفى الجليل الذى عاش فى القرن الهجرى الثانى وتوفى سنة ١٧٨ وهو من أعظم الرواة القدامى عدلا وفضلا ، وكتابه هو أقدم المجموعات الشعرية جميعا وأوثقها وفيه عمد المفضل الى اختيار الجيد من أشعار المقلين ، ليعلمها المهدى ، تلبية لرغبة والده أبى جعفر المنصور. وقد قام على طبع المفضليات مع الشرح الكامل لأبى محمد القاسم بن محمد ابن بشار الأنبارى (المتوفى سنة ٣٠٥) المستعرب الانجليزى سير جيمز ليال على نفقة جامعة اكسفورد فى مطبعة الآباء اليسوعيين فى بيروت بين سنتى ١٩١٨ و ١٩٢١ وطبعته هذه عظيمة الدقة رائعة التحقيق مستوفية لاختلاف الروايات والقراءات وقد صحب المفضليات وشرحها القديم بترجمة قصائدها الى الانجليزية ، كما صحبها بعدد كبير من التعليقات والتفسيرات والفهارس المفصلة تدل على سعة علمه واخلاص جهده الذى استغرق منه السنين الطوال واذا كانت الحاسة اللغوية تعوزه احيانا فتوقعه فى بعض الأخطاء فان هذا لا يقلل من اعجابنا بتعليقاته الحصيفة وتصويباته السديدة

١ — بَكَرتْ سُمَيَّةُ بكرةً فتمتَّعِ   وغدتْ غدوَّ مفارقٍ لم يَرْبَعِ

٢ — وتزوَّدتْ عيني غداةَ لقيتُها   بلوَى البُنَيْنة نظرةً لم تُقلِعِ

٣ — وتصدَّفتْ حتى استبتك بواضحٍ   صَلْتٍ كمُنْتَصِبِ الغزال الأتلعِ

٤ — وبمقلتَيْ حوراء تحسَب طرْفَها   وسْنانَ حُرَّةِ مستَهلِّ الأدمُعِ

٥ — وإذا تُنازعك الحديثَ رأيتَها   حسناً تبسُّمُها لذيذَ المَكْرَعِ

٦ — بغَرِيضِ ساريةٍ أدرَّتْه الصَّبا   من ماء أسْجَرَ طيّبِ المستنقعِ

٧ — ظَلَمَ البطاحَ له انهلالُ حَرِيصةٍ   فصفا النِّطافُ له بُعَيْدَ المُقْلَعِ

٨ — لعِبَ السُّيولُ به فأصبح ماؤه   غَلَلاً تقطَّع فى أصول الخِرْوَعِ

هذه الأبيات الفائقة تستحق منا وقفة طويلة نحقق فيها ما شرحنا من واجب التعاون مع الشاعر والمشاركة الكاملة له ، ونجيد فيها الانصات الى ايقاعه وتنغيمه المطرب حتى نخلص الى عاطفته الشجية فنستجيب لها أقصى استجابة نستطيعها

أما البيت الأول منها

١ — بَـكَرت سُمَيَّةُ بُـكْرَةً فتمتَّعِ   وغدت غُدُوَّ مُفارِقٍ لم يَرْبَعِ

لكن هـــذه الطبعة الثمينة نادرة الوجود ويجد القـــارىء بعض العوض فى الطبعة التى نشرتها وكررت طبعها مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ابتداء من سنة ١٩٤٢ للأستاذين أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون وهى تحتوى على اختصار للشرح القديم يبـــلغ فى كثير من الأحيان درجة الاخلال ولا يدقق فى اختيار ما اختار واهمال ما أهمل من تفسيرات المفسرين القدماء ولا يفى بحاجة القارىء الحديث كما وعد الأستاذان فى مقدمتهما الا ان النص الشعرى نفسه قد طبع طباعة صحيحة نظيفة خالية من الأخطاء المطبعية وهما على هـــذا يستحقان الشـــكر

فيقوم فى ظاهره على التقرير المباشر ، ويبدو غاية فى بساطة السرد ، الى درجة قد تحملنا على الاكتفاء بمعانيه اللغوية القريبة ، فتصرفنا عن الانتباه الى ما يتضمن من حسرة قوية الحرارة ، وألم مر شديد اللذع ، وتصرفنا عن اجادة الانصات الى ما يحتوى من نبرات ثلاث مختلفة ، أولاها تشمل الكلمات الثلاث الأولى ، وثانيتها تتركز فى الكلمة الرابعة ، وثالثتها تشمل الشطر الثانى كله ، الأمر الذى يلزمنا فى قراءة هـذا البيت الواحد الظاهر البساطة ، بتنويع صوتنا بين هذه النبرات الثلاث . واليك شرح ما نعنى

يبدأ الحادرة باخبارنا بأن محبوبته « سمية » قد بكرت بالرحيل ، ولكنه لا يكتفى بالفعل « بكرت » حتى يأتى بظرف الزمان « بكرة » فما حاجته الى هذا التكرار والشعر الجاهلى قائم على ما ادعينا من الايجاز الشديد ، والبكور لا يكون الا بكرة ولا يكون ضحى ولا ظهرا ولا عصرا ولا مساء ولا عشيا ؟ أهذا مجرد حشو لاستكمال الوزن ؟

على اجابتنا على هذا السؤال يتوقف فهمنا للفكرة الرئيسية التى يقوم الشطر الأول عليها ، والتى تنبع منها عاطفته الغالبة . فهذه الكلمة الواحدة التى قد تبدو زيادة لا لزوم لها ، تنبهنا حين نحسن الاستماع الى نبرتها العالية ، الى أن الشاعر يجد فى هذا البكور ذاته مرارة خاصة ، وان هذا البكور هو ما يثير شكواه هنا فهذا التأكيد لبكورها يشير الى أن محبوبته المفارقة قد بكرت لهذا الرحيل أكثر من اللازم ، فهى اذن متشوقة الى رحيلها هذا متعجلة اياه مقبلة عليه بشغف ونفاد صبر .

هذا الشطر يقوم فى حقيقته على تسليم الشاعر بأن محبوبته ليست المسؤولة الأولى عن هذا الرحيل ، فكأنه يجيب على اعتراض معترض

ينبهه الى أن قبيلتها هى التى قررت الرحيل ، وليس لها الا أن تتبع قبيلتها أينما حلت وأينما رحلت . فكأنه يجيب هذا حق ، وأنا لا ألومها على الرحيل نفسه لكن ما بالها مقبلة عليه بكل هذا التبكير والتشمير ، والتعجل والشوق ؟ الا يعرض لخاطرها لحظة انها ستخلف وراءها رجلا أحبها وأخلص الحب ، رجلا سيصعقه هذا الفراق ويؤلمه أيما ايلام ؟

هنا نحتاج الى قدر من الذكرى الشخصية حتى تقدر هذا المعنى بلذعه الخاص حق قدره هل يذكر القارىء من صباه يوما أقبل فيه على رحلة مدرسية تستغرق أياما ، وتبعده عن بيته وأهله ، وكيف استيقظ لهذه الرحلة قبل ميعادها بساعات ، مبتهجا متعجلا قلقا ، يعد حقيبته ويحزم متاعه ويتحدث عن برنامج الرحلة ورفاقه فيها وما سيرون وما سيفعلون ، غير منتبه الى أمه الحائرة تطوف من حوله مضطربة جزعة ، متوجسة من هـذا الفراق الذى سترغم على قبوله والذى سيحرمها ولدها زمنا ، وهو عنهـا لاه فى ابتهاجه وتعجله ونشـاط استعداده ؟

أما كاتب هذه السطور فيذكر ذكرى أشد مرارة ، لأنه لم يقبل فيها على فراق أيام معدودات ، بل على فراق سنوات طويلات ، ولم تكن من سنى السلم العادية التى لا يخشى فيها عـلى الراحل أذى كبير ، بل كانت سنى الحرب العالمية الثانية . وذلك حين رحل الكاتب فى أكتوبر سنة ١٩٣٩ ليتولى منصبه الأول كمحاضر مساعد فى جامعة لندن . وكان فى ريعان شبابه وقوة تفاؤله وعدم تفكيره فى خطر الموت ، لا يأبه بما يحف رحلته من المخاطر ، وبخاصة اذ كان حريصا على ألا يضيع منه ذلك المنصب السانح اثر تخرجه فى الجامعة المصرية فهو يذكر كيف استيقظ

فى قريته المصرية فى فجر يوم الرحيل ، وماذا كان منه من الفرحة والتعجل والثرثرة المرحة ، ويستطيع أن يفهم الآن ماذا كان من أبويه من الجزع والروع ، وكيف ترك البيت قبل الموعد اللازم بساعتين كاملتين . ثم يذكر صيحة أمه حين أقبل عليها يسلم عليها السلام الأخير : « بالعجل كده ! » .

هذه الصيحة من الأم : بالعجل كده ! أو صيحة كل مفزوع من وشك البين حين تحل لحظة الفراق بدرى كده ! ترينا ان تلك الكلمة التى كرر بها الشاعر الجاهلى مادة الفعل لم تكن حشوا ولا اطنابا ، وترينا أيضا كيف ينبغى أن نركز فى نطق هذه الكلمة أعلى نبرة الشــكوى والعتاب ، والفزع والارتياع ، التى يودعها الشاعر كلماته الثلاث الأولى . لكن نأتى الى قوله « فتمتع » لنسمع تبدل النبرة فجأة

انظر أولا كيف أطال الشراح القدماء أنفسهم فى شرح ما يعنيه الشاعر بهذه الكلمة الواحدة ، تجدهم قد انتبهوا الى انه يعنى بها عالما زاخرا مائجا من الخواطر فقالوا « تمتع : أصب متعة من وداع وحديث وسلام . فتزود من النظر اليها والسلام عليها والحديث معها أدركها واصب منها متعة من سلام ووداع وحديث ونظرة »

ونزداد لشروحهم هذه فهما حين تقرأ فى المعاجم ان المتعة والمتاع ما يتبلغ به من الزاد ، والمتعة الزاد القليل والبلغة . فالفعل « تمتع » فى الاستعمال الأصيل لا يحمل معنى التلذذ السعيد كما نستعمله الآن ، بل يحمل معنى التعزى والرضى بالقليل وقبول الأمر الواقع والاستفادة منه فى حدوده الممكنة . لذلك يستعمل القرآن الكريم المتاع والتمتع للذة الحياة الدنيا ، ولا يستعملها للحياة الآخرة

من هذا نفهم ما ذكرناه من تبدل النبرة . فالشاعر هنا لا يريد أن

يستسلم الى ما بدأ به الشطر من الشكوى والتفجع بل يرغم نفسه ارغاما قويا يمثله فعل الأمر الذى يوجهه الى نفسه ، يرغمها على التجلد ، وعلى الحكمة هو لرجولته البدوية لا يريد لنفسه أن تسترسل فى الشكاة والأنين ، ولحكمته العمـلية لا يريد أن يفسد لحظة الوداع — الوداع الذى لا يعلم متى يكون بعده اللقاء ، بل لا يعلم هل يكون بعده لقاء — بعتاب محبوبته ولومها على استخفافها بفراقه واهمالها لأمره . وهو بعدُ يتذكر انها صغيرة غريرة ، فيها ما فى الصبا من الأنانية وسرعة الانقلاب كما يرغم الأبوان نفسيهما على مثل هذا التذكر حين يؤلمهما ما يبديه ولدهما من سرور برحلته التى ستبعده عنهما وعدم اهتمام بما تسبب لهما من حزن وجزع والكاتب يذكر من تلك التجربة التى قصها كيف ظل أبوه متشجعا متحاملا باسما الى اللحظة الأخيرة ، لحظة تحرك القطار الذى حمل الكاتب الى ميناء السفر ، وفى تلك اللحظة انقلب وجه الأب فجأة وزاغت عيناه ...

نستطيع اذن أن نتصور الحادرة وقد كتم لوعته كتما عنيفا ، وأقبل على محبوبته الفرحة اللاهية باسما يتصنع مثل جذلها ، ويشاركها اهتمامها بتفاصيل الرحلة المقبلة وأحلامها المثيرة . وقد كان رحيل القبيلة الى مرعى جديد من أهم الأحداث التى تحدث لها ، فكان فيه تخفيف لذلك الرتوب والملل الذى يسود حياتهم العادية ، فلابد أن سمية كأمثالها ومثيلاتها من شباب القبيلة وجدت فيه اثارة قوية ومحبها فى أثناء هذا كله يطيل النظر اليها وينهبها بعينيه نهب المنهوم ، ويشرب صوتها الحبيب وحديثها العذب شرب الهيم وأخيرا نستطيع أن نقدر حق التقدير هذه النبرة الجديدة ، نبرة التجلد وارغام النفس على الكظم والحكمة والاذعان ، واستغلال الفرصة الأخيرة الى أقصى حد متاح ، ينطق بها هذا الفعل

« فتمتع » ، وتأتى بعد نبرة الكلمات الثلاث الأولى فتقسم الشطر الواحد الى قسمين متموجين بين علو وهبوط .

على انه ان كان فى تلك الكلمة الرابعة قد أرغم نفسه على الاذعان والتجلد وعلى الانتهاز الحكيم لهذه الفرصة الأخيرة يستغل كل قطرة منها للتزود برأى محبوبته ومسمعها قبل الفراق ، فهو يعود فى الشطر الثانى من البيت فينفجر بالشكوى بأشد مما فعل فى أوله . فان كان فى شطره الأول قد شكا انها تعجلت فى الاستعداد للسفر بأبكر مما كان يلزم ، فهو هنا يشكو طريقة اقبالها نفسه على هذا الرحيل المبكر . هى لم تقبل عليه بمجرد رضوخ للأمر الواقع الذى لا تستطيع له دفعا ، ولو فعلت هذا لخفف من ألمه كثيرا ، ولكنها أقبلت اقبال عزم وتصميم ، فغدت غدو مفارق ، أى متعمد للفارق عازم عليه مصمم على القطيعة ، ثم تزداد شكواه مرارة فى قوله « لم يربع » أى لم يقم بالمكان . أفهكذا نسيت سريعا كل تلك الأوقات الهنيئة التى قضياها معا فى هـذا المكان حين كانت قبيلتها تشارك قبيلته مورد الماء ؟ حقا انه لا يلومها هى على قرار الرحيل ، وحقا انه يدرك صغر سنها وغرارة صباها ، ويسامح أنانيتها وسرعة تقلبها ، ويفهم ابتهاجها بالرحلة المثيرة الى أرض جديدة ، لكن ... أما كان ينبغى أن تبدى ولو قليلا من واجب الذكرى والاعتراف بما كان من سـعادة الحب ؟ أهكذا تبخرت سريعا كل تلك الذكريات الحلوة ؟ هذا ما يشكوه الشاعر الجاهلى فى شطره الثانى ، ففكرته الرئيسية هى العجب من سرعان نسـيان المـرأة وسرعة انقـلابها

وربما يتذكر بعضـنا من صـباه زمنـا أحب فيه صـبية ما حبـا جارفا عنيفا ، وخيل اليه انها تبادله هذا الحب بنفس قوته ، ثم راعه منها الانقلاب السريع والنسيان التام حين عرض عارض ألهاها عنه وصرفها

الى ملهاة غيره فعجب أشد العجب — حتى فى سنه المبكرة — من سرعة انقلاب هذا الجنس الذى يضرب بزئبقيته المثل فى شتى اللغات

فلنعد الآن قراءة البيت الأول لنستمع فى نظمه لمصداق ما شرحنا من الأفكار والانفعـالات المتعاقبة ، ولنستقبل روعة ايقاعه وجرسـه فى سلاسة تنغيمية يتعانق فيها الايقاع والجرس فى سحن البيان . هـذا البيان السهل الممتنع ، المتناهى الانسجام الموسيقى مع المضمون الصادق الحار ، هو الميزة الأدائية التى سنشهدها فى معظم أبيات هذه القصيدة التى أعجب القدماء بها اعجابا كبيرا ، وفضلوها على كثير مما نظم شعراؤهم المشهورون ، وان يكن منشؤها شاعرا مقلا لم يطر ذكره حتى كان حسان بن ثابت اذا قيل له تنوشدت الأشعار فى بلدة كذا وكذا ، يقول : فهل أنشدت كلمة الحويدرة ؟ يعنى هذه العينية ، ويصغر اسم منشئها للتمليح وفرط الاعجاب والمحبة ولكن الروعة الموسيقية التامة لهذه القصيدة لن تتجلى لنا من القراءة الأولى ، ولا من القراءة العاشرة ، بل تحتاج الى أن نردد الأبيات مرارا حتى تستقيم على لساننا ، وتسهل على أسماعنا ، ويزول ما فى بعض ألفاظها وتراكيبها من عـورة القدم وتعثر الغرابة ، حينذاك يتبدى لنا سحرها النغمى العجيب الذى لا يستطيع ناقد أن يستكشف جميع أسراره . ذلك هو سحر الشعر الخالد الذى يظل كل تحليل عاجزا عن تمام تعليله

ولكن لنلتفت بنـوع خاص الى تقلب الايقاع والنغم فى الموجات الثلاث ليحكى تقلب الفكرة والعاطفة الذى شرحناه . والى جمال التنوين الذى يأتى فى آخر الكلمة « بكرة » فيقسم الشطر الأول الى فقرتين موسيقيتين طويلة وقصيرة ، ويسمح للشاعر باطالة الترجيع والى جمال التنوين الآخر الذى يأتى فى آخر « مفارق » فيحدث رنينا ثانيا يلتقط

رنين التنوين فى الشطر الأول ويردده ويسمح لعاطفة الشاعر مرة أخرى بترجيع الأنين . ولنلاحظ ان كلا التنوينين يأتى فى نفس الموضع المضبوط من الشطر ، فيتجاوب الايقاع الداخلى تجاوبا منتظما بين كل من الفقرتين الطويلتين وكل من الفقرتين القصيرتين فى الشطرين ، هكذا

بكرت سمية بكرتنْ نْ نْ   فتمتـــعى

وغدت غدو مفارقنْ نْ نْ   لم يربعى

ثم لنتلفت الى روعة هذه العين التى تأتى رويا للشطرين ، وكيف تساعد بجرسها الصوتى على خلق جو الروع والجزع الذى يريد الشاعر اثارته ، وكيف تساعدها الغينان المرددتان فى قوله « غدت غدو » يغص بهما الفم فى مرارة الشكوى ثم لنستمع فى الأبيات التالية الى تكرار هذا الجرس العينى للروى المتكرر وكيف يربط البناء الموسيقى العام للأبيات المتفرقة مضاعفا بتكرره جو الروع والجزع والشكوى . والآن ننتقل الى البيت الثانى لنرى عودة الشاعر ، بعد انفجاره القوى فى الشطر الماضى ، الى التذرع بالحكمة واستغلال الفرصة الأخيرة بأتم ما يستطيع فندرك كيف تقلب صوته أربع مرات فى بيتين متعاقبين بين شكوى فكظم فثورة فكظم آخر

٢ — وتزوّدت عينى غداةَ لقيتُها   بلِوَى البُنَيْنَــة نظرةً لم تُقْلِـع

هذا وصف رائع ، بليغ فى اقتصاده ، لهذه النظرة المعينة ، يبنيه الشاعر من فعلين اثنين ، أحدهما مثبت « تزودت » ، وثانيهما منفى « لم تقلع » . فالشاعر قد انتهى من أشد انفجاره بالشكوى ، وهو يدرك انه مقبل على فراق طويل لا يعلم متى ينتهى ، وربما لا ينتهى أبدا . فهو يريد أن « يتزود » لهذا الفراق . وما أجمله من تعبير ، فى بساطته وصدق

انطباقه على طبيعة حياتهم البدوية . كما يتزود المسافر بالطعام والماء لسفر طويل مجهد أما تزود الحادرة فهو بنظرة طويلة جائعة منهومة الى محبوبته . نستطيع أن تتخيله وقد وقف هذه الوقفة ، يوسع من عينيه حتى تكادا تجحظان ، ويحدق فى وجه محبوبته كأنه يريد أن يبتلعه ، أو كما نقول فى أسلوبنا الحديث كأنه يريد أن « يطبع » صورتها على مخيلته طبعا لا تمحى بعده أبدا ونستطيع أن تتخيله وقد ظل واقفا فى مكانه كالمسحور حتى بعد تحرك ركبها وابتعادها واختفائها عن مدى البصر وهو ينظر هذه النظرة الجاحظة المشدوهة الصعقة كأنه بادامتها يستطيع أن يستعيد الصورة المادية التى كانت ماثلة فى هذا الفراغ أمامه . فهل يذكر أحدنا مثل هــذه النظرة من محب جاء يودعه عــلى محطة سكة الحديد وظل مسمرا فى مكانه بعد تحرك القطار ؟

وتأمل الآن كيف ان « لوى البينة » ، وهو اسم المكان الذى كان فيه الوداع ، يزيد البيت صدقا وواقعية ، لأنه تفصيل جغرافى معين يجسم المنظر ، فيزيدنا اقناعا بأن الشاعر يتحدث عن تجربة مفردة وقعت حقا والفن كله يقوم على التفاصيل المجسمة ، وهذه طريقته الصحيحة حتى فى تثبيت المدركات العقلية المجردة حقا اننا لا نعرف هــذا المكان الصحراوى المعين ، فلا تتبادر الى مخيلتنا صورته المعينة كما لابد انها تبادرت الى سامعى هذا الشعر من قبيلة الشاعر لكننا نستطيع أن نحل محله فى ذكرانا مكانا معينا نعرفه ودعنا فيه حبيبا راحلا أو ودعنا فيه محب مفزوع ، وليكن الرصيف رقم ٣ فى محطة باب الحديد بالقاهرة .

وبعــد فان « اللوى » يقــوم لدى الجاهليين مقــام « محطــة سكة الحديد » عندنا تماما لأن اللوى كما يقول الشراح هو منعرج الرمل ، أو حيث يفضى الرمل الى الجدد . ومعنى هذا اذا تريثنا فى فهمه

انه المكان الذى تنتهى فيه كثبان الرمال المحيطة بمحلة القرية ، ويبدأ الطريق الصحراوى الصلب الذى عبدته أقدام قوافل الابل من كثرة السير عليه . فبلوغ الركب هذا المكان معناه انتهاء « الحوارى » الفرعية التى تتخلل حلة الحى وانتهاء الشارع المؤدى من ساحة الحى الى الطريق العام الذى ستسير عليه القافلة والبدء الجاد فى الرحلة الطويلة . وعند هذا اللوى كان الجاهليون يقفون وقفتهم الأخيرة قبل الانطلاق فى الرحلة ويكون ما يكون من وداع ، تماما كما يحدث منا على محطات سكة الحديد . ومن هنا تفهم كثرة اشارتهم الى « اللوى » و « منعرج اللوى » فى أوصافهم للرحيل وكأن الشاعر كان يعزى نفسه قبل الوصول الى اللوى بأنه لا تزال أمامه فرصة يرافق فيها محبوبته . ومن يدرى لعله كان يمنى نفسه باطل الأمانى أنه ربما يحدث حدث يثنى القبيلة المسافرة عن سفرها ، كما نمنى أنفسنا حتى اللحظة الأخيرة حين نمضى لتوديع حبيب يصعب علينا أن نصدق انه مفارقنا حقا . لكن ها هى ذى اللحظة الأخيرة قد حلت فى لوى البنينة ، فانتهت تلك التعلات وانتهت تلك الأمانى المخادعة وجد الجد وتحرك الركب . وظل الشاعر مثبتا فى مكانه يحدق فى الفراغ بتلك النظرة التى « لم تقلع » حتى بعد أن اختفت المحبوبة فى بطن الصحراء

أما وقد وصف الحادرة ، وصفه الموجز البليغ المشحون ، ساعة الوداع بما اكتظت به من حسرة ورهبة ونظرة طويلة صعقة ، فانه يمضى فى أبياته القادمة الى أطراف من الذكريات الحلوة المرة التى يحتفظ بها لتلك الأوقات الهنيئة التى قضاها مع المحبوبة أيام كانت قبيلتها مجاورة لقبيلته على مورد الماء ، ويطلعنا على لمحات من مفاتن تلك المحبوبة فلنلاحظ اذن أن الأبيات القادمة ، وان جاءت فى ترتيب النظم بعد البيتين

الأول والثانى ، تتحدث عن أشـياء سبقت ذينك البيتين فى الحدوث الزمنى ، أى انها ارتداد بالذاكرة الى الوراء واستعادة لذكرى الماضى ، أو ما نسميه الآن بلغة القصة والسينما « فلاش باك » فالشاعر قد بدأ قصته بآخر فصولها حدوثا زمنيا ، وهو ساعة الوداع التى انتهى فيها كل شىء ، ثم ارتد بذاكرته الى الماضى يذكر ما كان من علاقته بمحبوبته قبل انتهاء هذه العلاقة وهى طريقة روائية نعرف الآن قوتها الخاصة ، اذ تستغلها قصصنا الحديثة استغلالا جيدا ، ولكن لها أمثلة فى شعرنا القديم وفى القصص القرآنى أيضا

٣ — وتصدَّفتْ حتى استبتْكَ بواضح   صَلتٍ كمُنْتَصِبِ الغزال الأتلَعِ

٤ — وبمُقلتَىْ حوراء تحسب طرْفَها   وسْنانَ ، حُرّةِ مستهَلِّ الأدمُعِ

يخص الشاعر من محاسنها الجسمية شيئين يفتنانه أقوى فتنة جيدها الرشيق ، وعينيها الحوراوين ويخص من خصالها النفســية خصلتين تأسرانه أسرا تاما : مزجها الحياء بالجرأة فى دلالها ، واسراعها الى البكاء .

هذا الوصف بشقيه ، المادى والنفسى ، يقدم الينا صـورة عربية صادقة العروبة ، لا تزال هى الذوق الشائع فيما يحبه أكثرنا من المرأة . هذه المرأة التى « تتصدف » أى تعرض وتتحرف عنك ، وهى تفعل ذلك تدللا ، وابداء للحياء الطبيعى أو المصطنع ، أو لعل الحقيقة فيه انه يتكون فى آن معا من جزء طبيعى يصدر عن خجل صادق ، وجزء متعمد يصدر عن قصد هادف الى زيادة تدلهك . والمرأة « الصدوف » هى التى يمتزج حياؤها بجرأة ونحن نعرف هـذا الطراز جيدا فى نسـائنا الوطنيات أو لم تر الى احداهن تمشى متبخترة فى ملاءتها

« اللف » أو « توبها » ، مبقية هذا التبختر فى حدود الحشمة لا يتعداها فيصير رقاعة وقحة ثم تهز كتفيها هزة خفية تسقط الملاءة أو التوب من عليها « فستانها » وصدرها ، فتسرع الى سترهما جزعة متأوهة . أو تسارقك النظر من طرف عينيها ، فاذا حدقت فيها أسرعت باشاحة وجهها وقد احمر خجلا صادقا أو تقبل على الشباك فتتراءى لك ، أو تخرج من جانب الخباء ساعدها أو قدمها ، فاذا تأكدت انك رأيتها أسرعت بالاختفاء فى ذعر نصفه صادق ونصفه متصنع

ونحن هنا لا نصف سلوك امرأة فاجرة رقيعة ، بل نصف فتاة بريئة شريفة تدفعها غريزتها الأنثوية فتحاول جهدها أن تقمعها ، وهـذا سر ترددها بين الجرأة والحياء ، والاقبال والاعراض ، والمواجهة والانحراف . وان كنا على ثقة من أن كثيرين من القراء سيرفضون هـذا الادعاء ويغضبون منه ويستنكرون ما نقول ، لأن الكثيرين منا للأسف الشديد لا يزالون يفضلون أن يغلقوا عيونهم عن حقائق الحياة ودقائق الطبيعة البشرية ولا يسلمون بأن شرف الفتاة وحياءها الصادق لا يمنعانها من استغلال فنونها الأنثوية فى أسر الرجال دون أن تقصد الفاحشة فعلا أو تفكر فيها تفكيرا واعيا . ولكن لنعد الى شعر العرب القدامى الذين كانوا أكثر خبرة بالنفس البشرية وأكبر صراحة فى وصف نوازعها ، لنرى ان فتاة الحادرة كانت تتعمد هذا الانحراف لتريه منظرها الجانبى « بروفيل » وتثنى جيدها حتى يبدو جماله على أتمه وأقواه فتنة . فليس كالتفاتة الجيد تنبيه الى ملاحته ورشاقته هذا الجيد « الواضح » ، أى الأبيض الناصع البياض : « الصلت » أى المشرق الساطع أو الأملس غير الغليظ ولا كثير اللحم ثم يشبهه فى انتصابه بجيد الغزال أى ولد الظبى ، الأتلع أى طويل العنق (ولك أن تقرأ قوله « كمنتصب »

بفتح الصاد فيكون مصدرا ميميا بمعنى انتصاب ، وأن تقرأه بكسر الصاد فيكون اسم الفاعل ، ونحن نفضل القراءة الأولى لأنها أكبر تركيزا على الحركة نفسها) وهو تشبيه عربى صميم لكثرة الظباء فى الصحراء العربية القديمة ، ولكنه فى نفس الوقت شامل الانسانية لأننا نجده فى عديد من الآداب الأخرى ، حتى ليكاد جيد الظبى يكون رمزا عالميا لرشاقة الجيد وفتنة انتصابه والتفاتته .

أما ثانى البيتين فيقول ان عينيها حوراوان والحور لفظ يستعمله الكثيرون ولا يعرف حقيقته الا الأقلون ، حتى اعترف الأصمعى بأمانة بأنه لا يدرى ما الحور فى العين . ويكتفى الشارحون عادة بأن يقولوا هو شدة سواد العين فى شدة بياضها لكننا حين ندرس النصوص والمعاجم دراسة مقارنة ننتهى الى تصديق أبى عمرو حين ادعى ان الحور الحقيقى لا يوجد فى بنى آدم وانما يوجد فى عيون الظباء والبقر ، وهو أن تسودّ العين كلها ، وانما يستعمل للنساء على وجه التشبيه بالظباء والبقر . ومن هذا نفهم ان الحور الحقيقى هو أن تكون الدائرة السوداء من المقلة واسعة جدا حتى تكاد تشمل العين كلها ، وأن يكون سوادها شديدا ليس مشوبا بلون آخر ولهذه السعة وهذا السواد التام فتنة قوية يعرفها جيد المعرفة رسامو بعض مجلاتنا العربية الذين يبرعون فى رسم هذه العيون النادرة الوجود ، أو التى يكثر وجودها فى صغار الأطفال عنها فى عيون الكبار (وهذا ما يجعل لعيون الأطفال سحرا خاصا ناطقا بالبراءة الآسرة) . وبعد فان شدة السواد هذه دليل على عروبتها الخالصة ، فصاحبتها لم تختلط بها شية من دم غير عربى ، ففى هذا الذوق الجمالى نصيب من الاعتزاز القومى أيضا

لكن كيف تنظر محبوبته بهاتين العينين الحوراوين ؟ هنا نجده يصف

نظرتها بما لا يزال أكثرنا يهيم به فى نظرة المرأة العربية من النعاس والفتور والكسل وبها تتميز عن كثيرات من النساء الغربيات ذوات النظرة الجريئة المباشرة فان هذا الطرف الوسنان الذى يتحدث عنه الشاعر يصدر هو أيضا عن عنصرين ممتزجين ، أحدهما أنوثة طبيعية ناعمة متراخية صادقة الخجل فهى لا تستطيع أن تنظر الى الرجل نظرة مباشرة طويلة ، وثانيهما تصنع عامد للفتور والاسترخاء والحياء علما منها بأن هذا يلهب من حب الرجل

وسأظل أذكر حين عدت الى مصر بعد غيبة خمس سنوات كاملات فى بلد غربى ، كيف فتنتنى هذه النظرة المتكاسلة الخجول وألهبت قلبى ، من فتاة تصادف جلوسها أمامى فى « الأوتوبيس » ، فى يومى الأول بعد العودة ، فقد كنت حرمتها طويلا فى غربتى ، حيث لم أكن أرى الا عيونا تنظر نظرة مباشرة سافرة لا خجل فيها ولا ضعف ، ولا تصنع لأحدهما

أما قوله « حرة مستهل الأدمع » ، فالحرة للكريمة أى ذات الأصل العربى الشريف ، ومستهل الأدمع هو مجرى الدمع وهو وجهها . فمعنى هذا التركيب ببساطة ان وجهها وجه عربى كريم ، خالص الجمال العربى لكن لماذا لم يقل ببساطة « حرة الوجه » ، ولماذا اختار أن يشير الى وجهها بأنه المكان الذى يجرى عليها دمعها ؟ ترى هذا لمجرد الوصول الى القافية العينية ؟

حاشا لشاعريته الصادقة ! بل هو يريد الدموع خاصة ويتعمد ادخالها فى صورته ، لأنها تسجل صفة فى محبوبته تزيده بها هياما ، وهى اسراعها الى البكاء وسهولة جريان الدمع على وجهها ، حتى سماه « مستهل الأدمع » بطريقة طبيعية لا اعتساف فيها ولا افتعال ولا تصيد لغريب الأوصاف أو تعمد لمعقد التراكيب مرة أخرى نجد ان اكثارها من

استعمال هذا السلاح يصدر من ناحية عن ضعف أنثوى صادق سريع الجزع ، ومن ناحية أخرى عن معرفة بمدى نفاذه فى قلوب الرجال اذ يذكرهم بذلك الضعف الطبيعى فترق له قلوبهم ويتركون ما كانوا فيه من التأنيب والمشاحنة ، كما قال امرؤ القيس فى بيت مشهور من معلقته « وما ذرفت عيناك »

كل هذه المعانى جميلة فى ذاتها ، يؤديها نظمه المتقن أداء بارعا ، فى رقة وموسيقية شجية تمتزج فيها حلاوة الذكرى ومرارتها الا أن القارىء العربى المعاصر لن ينفذ الى تمام جمالها الا اذا قام بعملين . أولهما أن يرتد بخياله الى ذلك العهد القديم حين كانت هذه المعانى لا تزال غضة لم يبتذلها كثرة الاستعمال . وحين كانت تصدر صدورا صادقا عن بيئة الشاعر الجغرافية . فما أكثر من لاكوا نفس هذه المعانى ونفس هــذه الصور لمجرد انها وردت فى التراث الذى حفظوه ، وقد يكون منهم من لا يميز بين العين ذات الحور الحقيقى — التى ازدادت ندرة عصرا بعد عصر باختلاط العرب بغير العرب — وبين العين غير الحوراء ، وقد يكون منهم من لم ير فى حياته غزالا ولم يرقب التفاتة جيده ، أو ان كان رآه — فى حديقة الحيوان مثلا — لم يثر فيه هذا احساسا حقيقيا شخصيا قويا بمدى ملاحته وفتنته . انما هى معان محفوظة وصور مأثورة يكررها ويجترها لا عن شعور شخصى وتجربة فردية واقتناع حار بقيمة ما يقول فلم يعد لها الا رنين الأكليشيهات المحفوظة أما الحادرة فهو يصدر كل لفظ وكل تركيب عن معاناة شخصية صادقة فى ذات نفسه ، وعن تمثل حى مطبوع على أنسجة مخيلته تلمس هذا الصدق التام والمعاناة الشخصية العميقة فى نغمه المطرب المثير الذى صاغ به هذين البيتين ، وان كنت كما ذكرنا آنفا ستحتاج الى أن ترددهما مرات كثيرات

حتى تصل الى تمام روعة انسجامهما وسحر عذوبتهما المقترنة بشجن الذكرى المشجية .

هذه المحاولة فى العودة الى العصر القديم الذى كانت فيه المعانى والأخيلة والألفاظ والتراكيب لا تزال غضة نفيسة هى محاولة يحتاج اليها القارىء الحديث كثيرا فى قراءته للشعر القديم ، الذى لم يكد معنى من معانيه وصورة من صوره وتركيب من تراكيبه يسلم من التكرار آلاف المرات على طول التاريخ الطويل المكتظ بالتقليد والاجترار ؛ وهى محاولة صعبة ، تحتاج الى جهد ودأب حتى تتدرب أذننا على الاستماع الى الايقاعات والتنغيمات فى عصر جدتها وطرافتها وتخليها مما داخلها فيما بعد من رنة الكذب والافتعال . فاذا بلغ القارىء المرحلة التى يقبل فيها تشبيها أو تركيبا معينا من شاعر قديم ، ويرفض نفس التشبيه والتركيب من ناظم معاصر ، ويستطيع أن يبرر رفضه وقبوله بما تسمعه أذنه من نبرة الصدق فى نغم الأول ونبرة الاصطناع فى نغم الثانى ، فان ذوقه الأدبى يكون قد تضج حقا . نضرب لهذا التمييز الذى نريده مثالا ربما يزيد القارىء استجلاء لما نعنيه فأنت أيها القارىء تستطيع ولا شك أن تميز بين الجمال الصادق الطبيعى لحسناء بدوية أو فلاحة ترتدى زيهـا البدوى أو القروى وتتحلى بحليها البدوية أو القـروية ارتداء وتحليا صادقين طبيعيين لأنهما نابعان من بيئتها الحقيقية ، وبين صنعة امرأة حضرية تتخذ هذا الزى والحلى لتذهب بهما الى حفلة تنكرية راقصة فى أحد ملاهى المدينة أو ولائمها مثل هـذا التمييز بين الجمال الطبيعى الصادق غير المتكلف وبين الزخرف المصطنع المتظرف هو ما تقصده ونريده فى مجال التمييز الذوقى بين التشبيه الواحد حين يستعمله شاعر أصيل وحين يستعمله ناظم مقلد .

لكن نأتى الآن الى المحاولة الأخرى التى نطالب بها القارىء العربى ، حتى يزداد تقديرا لهذه المعانى ، وهى تزيد على الأولى صعوبة ، وهذه هى : أن يحاول أن ينظر الى هذين البيتين نظرة قارىء غير عربى — قل بنظرة قارىء غربى معاصر — غير متعود على هذه المعانى وعلى أن توصف امرأة بهذه الأوصاف . وفائدة هذه المحاولة انها تنتزعنا من ذوقنا القومى المسيطر الذى نقبله ولا نستغربه ولا نناقشه ، والذى نعده أمرا طبيعيا حتى ليخيل الينا انه صفة انسانية شاملة أو نزعة طبيعية مستقرة . فاذا نجحنا فى هذه المحاولة الصعبة أدركنا فجأة مدى ما فى ذوقنا القومى هذا من تفرد وخصوصية وغرابة ، وتجلى لنا على أتم طرافته وأقوى تميزه ، فكان لهذا وقع فذ لا يقدره الا من خبره .

وهنا أستعين برد الفعل الذى كان يحدثه هذان البيتان حين أدرسهما لطلبتى الغربيين فى جامعة لندن كانوا يقبلون مباشرة تشبيه الحادرة لعنقها الطويل المنتصب بعنق الغزال ، لأن هذه صورة عالمية للعنق الرشيق كما ذكرنا وكانوا يقبلون بسهولة اعجابه بشدة سواد مقلتيها ، لأنهم عودوا عـلى أن يعجبوا بما يسمونه « الجمال الحالك dark beauty » الممثل فى سواد العين والشعر ، كما يعجبون بالنوع الأكثر شـيوعا عندهم من زرقة العين وشقرة الشعر ، وان يكن « الجمال الحالك » عندهم مقترنا بظلال من الغرابة والأجنبية تناقض ما يقترن به فى الخيال العربى من صدق العروبة وما تثيره هذه من الثقة والاطمئنان القومى . وفى أدبهم أمثلة مطربة للاعجاب بهذا الجمال اعجابا لا يخلو من الدهش والتوجس أما سـائر معانى شـاعرنا وأوصافه فكانوا يستغربونها ولا يقبلونها الا كمثال على ذوق أجنبى طريف يشهد باختلاف الأذواق فى هذا الجنس البشرى العجيب التعدد .

فهذه الأنثى « الصدوف » كانوا لا يفهمونها تماما ويستكثرون فنونها فى الاعراض والانحراف وهذا السواد الواسع فى العين ، وان قبلوا لونه ، كانوا لا يقبلون حجمه الزائد ، ويرون هذا أقرب الى عيب الجحوظ ، ويستدلون بأن عين البقرة فى اعتقادهم توهم بالغباوة وبلادة الطبع وقلة الذكاء . وهذا الطرف الناعس الفاتر كانوا يستغربونه ، حتى أرجعه بعضهم الى كثرة اصابة العين بالرمد وسائر الأمراض التى تضعف النظر فى بلداننا الشرقية ! وكان ظنهم هذا يزداد يقينا حين يقرأون شعر شعرائنا القدامى عن العين « المريضة » والعيون التى فى طرفها « مرض » ! وهذه الاشارة الى كثرة الاسراع باغداق الدمع كانوا لا يرتاحون اليها ويظنونها هى الأخرى مسرفة الى حد يمجونه ويستثقلونه

هذا هو رأى الآخرين فى ذوقنا الذى نكاد لا تناقشه . والسبب بطبيعة الحال هو انهم — فى عصرهم الحديث ، وليتذكر القارىء اننا نصف رد الفعل عند القراء الغربيين المعاصرين — متعودون فى المرأة على طراز مختلف من الخصال والسلوك . فالمرأة عندهم أكثر جرأة واقداما واستقلال شخصية وأكبر اعتدادا بنفسها وأقل اعتمادا عـلى ضعفها الطبيعى . وهى لذلك أقل اتصافا بالحياء وتصنعا له . تلقاك فلا تنحرف ولا تميل ولا تهتز ولا تتبختر ولا تخالسك النظر ، بل تنظر اليك فى عينيك نظرة مباشرة صامدة ، وتمد يدها اليك مصافحة فى قوة وثقة واعتداد ، وتحييك تحية عادية وتعاملك معاملة الند .

وسبب هذا كله انها لا تفكر فيك من زاوية الجنس الواحدة كما تفعل معظم نسائنا ، وانها تشعر باستقلالها الاقتصادى عنك وعـدم حاجتها للخضوع الى سيطرتك ليس معنى هذا انها لا تعرف الدلال حين تحتاج اليه ، لكن فنونها فى الدلال مختلفة كثيرا فى أنواعها وطرق

أدائها ، وهى بعد لا تستعمله مع كل من تلقاه من الرجال بل تحتفظ به لمناسباته الخاصة ، فهى لا تكثر من الاعراض والانحراف وليّ الجيد وهزّ الأكتاف ورفيف الجفون كأجنحة الفراشة كما تفعل المرأة المتدللة عندنا أول ما ترى رجلا ينظر اليها وهى لا تكثر من البكاء ولا تسرع اليه كما أحست بضجر أو شكاة أو ألم أو حزن أو كلما حاول الرجل مناقشتها أو معاتبتها . بل تدخر دموعها للمواقف الشديدة حقا فى حياتها . ولعل أحد هذه المواقف يفجأها وأنت معها فستأذنك وتنسحب الى حجرة النوم أو الحمام تبكى ما شاءت ثم تعود اليك بعد أن تجفف دمعها وربما يعيش أحدنا فى بلد من بلاد الغرب سنوات لا يرى فيها امرأة واحدة تبكى !

ما زلت أذكر حين عدت الى وطنى بعد اغتراب سنوات طويلات كنت فيها قد نسيت سلوك نسائنا حين يلقين رجلا وكيف استغربت أنا أيضا هذا السلوك فى المرة الأولى التى صادفته بعد عودتى ثم رجعت الىّ الذكرى وتحرك فىّ ذوقى القديم — هل أقول الأصيل ؟ — فافتتنت به افتتانا قويا بل افتتانا مضاعفا ، وما أسرع ما نسيت ايمانى المكتسب بمساواة الجنسين وعدت أفضل سلوك نسائنا الضعيفات المستغلات لضعفهن . فان يقل بعض القراء ان هذا يدل على اننى لم أستكمل بعد أسباب التطور والرقى فأنا لا أعارضه فيما يقول ، وما أكثر ما يغلب الطبع التطبع !

بعد هذا ينساق الحادرة الى وصف جمال ابتسامتها وعذوبة ريقها ، فى الأبيات الأربعة التالية ، وفيها يبلغ قمة حيويته ويبلغ تنغيمه ذروة العذوبة المرقصة :

٥ — وإذا تُنازعك الحديثَ رأيتها ... حسناً تبسمُها ، لذيذَ المَكْرَع ،
٦ — بغَريض سارية أدرّته الصَّبا ... من ماء أَسْجَرَ طيبِ المستنقَع
٧ — ظلّم البطاحَ له انهلالُ حَريصة ... فصفا النطافُ له بُعَيْدَ المُقْلَع
٨ — لعب السيولُ به فأصبح ماؤه ... غَلَلاً تَقطّع فى أصولِ الخِرْوَع

فى مواجهة هذه الأبيات المسكرة نجد من الصعب علينا أن نحتفظ بهدوء الناقد المتزن الذى يبنى تقويمه للشعر على تحليل دقيق ولا يلجأ الى صيحات انفعالية تأثيرية . ولكن نبذل جهدنا فى تملك انفعالنا فنقول ان هذه الأبيات تقوم على تشبيه واحد يذكر لنا الشاعر جوانبه المتعددة ، فيضعه فيما يسميه البلاغيون استعارة تمثيلية . فهو يشبه عذوبة فمها بماء المطر الذى نزل على بقعة زكية من بقاع الصحراء ولكن الشاعر مع هذا التفصيل لا يقول لنا كل شىء ، بل يكتفى فى كل عنصر من عناصر صورته بلمسة سريعة مركزة ، مكثفة مشحونة ، ويترك لنا نحن أن نتم بناء الصورة ونستوفى كل ايحاءاتها ، وأن نستجيب لظلال المعانى ودقائق الاستدعاءات التى تستدعيها ألفاظه بمعناها الثانى ، أو معناها « الذى بين السطور » ، وبتنغيم ايقاعها وجرسها فليتذكر القارىء ما قلناه فى أول هذا الفصل من ضرورة التعاون والمشاركة بينه وبين الشاعر وبخاصة فى قراءة الشعر القديم . ولننظر على هذا الأساس نظرة تفصيلية فى هذه الأبيات محاولين أن نستخرج ما نستطيع من المعانى الثانية والعواطف الدقيقة والاستدعاءات المحتشدة التى كانت مرتبطة بكل كلمة من كلماتها حين يسمعها العربى فى ذلك العصر والمكان

يبدأ الشرح القديم شرحه للبيت الأول بأن يقول : « منازعتها الحديث محادثتها اياه » وهذا مثال طيب على الشرح اللغوى المخل . فاننا ان

اكتفينا بهذا الفهم لعبارته « واذا تنازعك الحديث » ضاع علينا موضع الجمال الحقيقى فى هذا التعبير فقول الحادرة « تنازعك الحديث » ليس معناه « تحادثك » وحسب ، والا فلم لم يقل « تحادثك » وينته ، والشعر الجاهلى يمتاز بالايجاز ولا يأتى بكلمة واحدة لا لزوم لها ؟

فلنأمل نحن فى الصورة الكاملة التى تستثيرها عبارة « منازعة المرأة الرجل الحديث » حين يستعملها من يعنيها ولا يطيل عبارته لمجرد التشدق . هى « تنازعك » اياه فى أخذ ورد ، وتمنع وقبول ، وتصريح وتلميح ، ورضا ثم رفض ،وجرأة يتبعها حياء ثم حياء تتبعه جرأة ، فكأن الحديث بينك وبينها حبل تتجاذبانه ولا تريد هى أن ينقطع فكلما شددته أرخته ، ولكنها لا تريد كذلك أن يتهدل الى حد يعرضها للخطر فكلما ارتخى عادت فشدته مستعملة فى ذلك كافة فنونها الأنثوية الغريزية والواعية فى دلال يحيرك ويزيدك بها افتتانا . تراك وقد عقد الخجل لسانك فتشجعك بالكلمة الجريئة ، ثم تراك تجيبها بالسؤال الصريح فتراوغك بمهارة الظبى النافر . فان تهورت فى مطاردتها أوقفتك عند حدك بالزجرة الحازمة فان عدت فلجأت الى التلميح الماكر اجابته بتلميح لا يقل عنه مكرا ولا يدع لك اليها سبيلا . حتى اذا أحست بأنها قد تمادت فى التلاعب بك حتى بدأت تيأس أو تضجر عادت فاسترضتك بابتسامتها الحلوة الرائعة التى ذكرها الشاعر فى شطره الثانى ، تشرق بها أسارير وجهها الصبوح فيذوب أمامها غضبك وتعود كأعظم ما كنت تولها بها

فان ظن القارىء اننا أسرفنا فى فهم المعانى المقترنة بهذا التعبير « تنازعك الحديث » فاننا لم ننجح بعد فى اقناعه بضرورة استقصاء المعانى الثانية والظلال الكاملة التى تشحن بها التعبيرات الشعرية حين يستعملها شاعر يعنيها ويقصد استثارتها فى نفوس سامعيه وقرائه . لسنا نعنى ان السامع أو القارىء يقف ليعدد كل هذه المعانى والظلال ، لكنه

لا شـك يستحضرها استحضارا سريعا مزدحما مكثفا يجعـل للتعبير « شحنة » فكرية وعاطفية خاصة تمسه مس شحنة الكهرباء ، ان كان ذا حساسية متفتحة للشعر . وتوالى هذه الشحنات المتتابعة هو ما يعطينا الاهتزاز الخاص والأرهاف القوى والمتعة العظيمة المتميزة التى نحصل عليها من قراءة الشعر .

هنا أيضا فى سردنا لفنونها فى منازعة الرجل الحديث لم نقصد امرأة خليعة متبذلة ، بل قصدنا — وان غضب الغاضبون — فتاة عادية على نصيب من الحياء والاستقامة ، لكن غريزتها الأنثوية الدافقة تدفعها الى استغلال قواها فى الاغراء ، وليست هذه المنازعة صادرة عن مبارزتها للرجل وحده ، بل هى صادرة أيضا عن مقاومتها لغريزتها تلك بسدود العقل والحكمة والتقاليد ومن طريف ما حدث اننا حين نشرنا منذ سنوات تحليلا لهذه الأبيات الأربعة فى احدى المجلات ، كتب أستاذ جليل ينكر منا أن ننسب هذه الصفات الى نساء الجاهلية ، ويقول انها انما تنطبق على امرأة من نساء عصرنا هذا تدربت على الكيد والدهاء . كأن الأنثى الخالدة لم تعرف فنون الاغراء ولم تمارسها ممارسة تمتزج فيها البراءة بالمهارة والحياء بالجرأة الا فى قرننا العشرين !

والآن ، بعد كل هـذا التنازع ، وبعد هـذه البسمة الراضية المسترضية ، سمحت له بأن يقبلها ، وهو يصف طعم ريقها العذب بأن يقول « لذيذ المكرع » والمكرع هو المصدر الميمى للكرع ، وهو الارتشاف من الماء العذب الطيب ، فهنا استعارة شبه فيها ريقها بالماء اللذيذ ، أما فى أبياته الثلاثة التالية فهو يفيض فى وصف المشبه به فيذكر لنا انه ماء سائغ شهى نزل من سحابة ممطرة على واد زكى طاهر من أودية الصحراء . ونريد الآن أن نتتبع أوصافه التى يحقق بها تمثيل الاستعارة

وأن نتأمل مليا فى الصورة الطبيعية الرائعة التى يرسمها ، لنرى كيف يتخير كل كلمة من كلماته بحيث تضيف الى المنظر عنصرا جديدا ، فليست منها كلمة واحـدة جاءت عبثا ونريد أن نبذل الجهد الواجب حتى نستخرج من كل كلمة ما نستطيع من معانيها الثانية المرتبطة بها ، وما كانت تثير فى نفوس سامعيها فى ذلك العصر والمكان من اسـتدعاءات فكرية وعاطفية وبذلك — وبذلك وحده — نحصل على الشحنة الشعرية الكاملة التى تتضمنها كل كلمة ، أو الأحرى بنا أن نقول نحاول أن نحصل على أقصى شحنة مستطاعة بعد مرور هذا الزمن الطويل وتغير الأحوال البيئية والثقافية .

٦ — بغريض ساريةٍ أدرّته الصَّبا   من ماء أسجرَ طيّبِ المستنقَع

يقول انه ترشف تلك القبلة كأنه يترشف من « غريض سارية »
والغريض هو الطرى من كل شىء ، تقول اللحم الغريض ، والماء واللبن الغريض وهو يعنى ان هذا المطر قريب عهد بالسحابة التى أسقطته ، أى انه لم ينزل منها الا منذ مدة وجيزة ، ولم تمض على نزوله أيام طوال ، فهو اذن لا يزال طازجا لم يأسن ولم يتسنّه ، ولم يلوثه ورود الانسان أو وحوش الصحراء ، وهذا بالطبع أنظف له وأزكى .

ولكن أى سحابة هـذه التى نزل منها ذلك المطـر ؟ هى سحابة « سارية » أى سحابة جاءت ليلا . ولم يختار الشاعر سحابة تجىء بالليل لا بالنهار ؟ أليس السبب الذى نستنبطه هو أن هذا أبرد لمائها ، لم تسخنه حرارة الشمس ، فهو بارد سائغ طيب المذاق ؟ أضف الى ذلك ان فى تخير الليل زمنا لقصته اشاعة لروح الدعة التى يريد أن يبثها فى صورته ، فالليل فترة الهدوء والخفض ، تنتهى فيه جلبة النهار وضجيجه ، وتسكن

صراحات حياتنا الكادحة ، ونلتمس كنفا نأوى اليه ونستلهم منه الحنان الوادع والمرحمة السابغة   الليل اذن ينسجم بصفائه وطراوته وبرقته وراحته وسعادته الخاصة مع الصورة الصحراوية التى يريد أن يرسمها لنا ، وينسجم أيضا مع حالته النفسية التى أحس بها حين انتهت كل تلك المنازعة الجاهدة التى ذكرها الى ابتسام محبوبته له وتقبيلها اياه

لهذا جعل الماء غريضا ، وجعل سحابته سارية   ولكن هذا ليس كل شىء ، بل هو يتخير الريح التى تحمل هذه السحابة ، فيجعل الريح التى تجلبها هى « الصبا »   وانما خص الصبا ، كما يقول الشرح القديم ، لسكونها ولينها ولأن المطر يأتى بها سهلا   ونحن نعرف السبب من معلوماتنا الجغرافية ، فالصبا أهدأ الأرياح العربية وأقلها عاصفة ، لأنها تهب على شبه الجزيرة العربية من الشرق ، عبر القارة الأسيوية ، فتكون القارة قد استنفدت معظم حدتها ولا تخلص الى شبه الجزيرة الا وقد تبدد رعدها المزمجر وبرقها المخيف ولم يبق من مطرها الا قدر رحيم لا ينتج طوفانا كاسحا مدمرا كالذى تنتجه الرياح التى تهب رأسا من الجنوب عبر المحيط ، وهى الرياح « الموسمية » . ففكر اذن فيما تشيعه هذه الكلمة الواحدة « الصبا » فى جو الصورة من الرقة والوداعة واللين ، ومن الخير غير المقترن بالدمار والهلاك   واعرف فى هذا سببا من الأسباب التى أحب لها العرب ريح الصبا ، وأكثروا من ذكرها فى أشعارهم المليئة بالرقة والحنان

ولكن كيف جلبت الصبا هذا المطر ؟ يقول الحادرة انها « أدرّته » ، أى استخرجته من السحابة كما يستخرج الحالب اللبن من الضرع ، فما مغزى هذا وما فائدته فى بناء الصورة ؟ كيف يستخرج الحالب اللبن ؟ انما يستخرجه بأن يلمس ضرع الحيوان لمسا دقيقا يجمع بين الحركة

القوية والمس اللطيف الرحيم . انظر كيف تأتى البدوية أو الفلاحة الى ناقتها أو بقرتها لتحلبها ، فتهدىء أولا من روعها وتبتعث حنانها — أو « تحننها » كما تقول فى قرانا المصرية — بأن تحدثها حديثا رفيقا وتناجيها مناجاة لينة وتربت على جلدها برفق وحدب ، ثم تمد أناملها فتدلك ضرعها فى مس مرهف دقيق قضت أسابيع فى تعلمه والتدرب عليه. فان ظننت ان هذا عمل سهل يستطيعه أى انسان دون تدريب فحاوله وانظر هل تنجح فى استدرار قطرة واحدة . تأمل اذن هذه الكلمة الجديدة « أدرته » التى لم يأت بها الشاعر عبثا ، بل هى تضيف عنصرا جديدا الى الجو الذى يريد أن يخلقه ، من اللين والشفقة والرفق والتحاب والاستجابة المطيعة الراضية . وهى أيضا باشارتها غير المباشرة الى اللبن — وهو الغذاء الأساسى لعرب الصحراء — تضاعف من استدعاءات الخير والبركة والرزق المقترنة بماء المطر . وبعد فان ماء المطر هو الذى يعطى الحلوبة الشراب الذى تروى منه وينبت العشب الذى تطعم به ، فيؤدى فى النهاية الى اللبن الذى تغذو به وليدها والذى يفيض خيره العميم على الناس . والشاعر اذ تنصت أذنه الى ذلك الصوت المطرب صوت قطرات المطر تسقط على الأرض ، يشعر بنفس اللذة والسعادة التى ينصت بها الى صوت شخب اللبن اذ ينبجس من الضرع الى الاناء .

أما وقد فهمت هذه المعانى والظلال والاستدعاءات التى تقترن بها الألفاظ الأربعة التى استعملها الشاعر فى شطره الأول من هذا البيت ، ففكر الآن فى حقيقة هامة هى التى سترشدك الى القوة الشعرية الخاصة التى كانت له لدى سامعيه الأوائل . وهى انهم لم يكونوا يحتاجون الى كل هذا الشرح الذى بسطناه كى يقرنوا كل لفظة بمقترناتها ، بل كانت

هذه المقترنات تتوالى على ذاكرتهم ووجدانهم تواليا سريعا مركزا مكثفا مشحونا ، ومن هذا التوالى كما قلنا آنفا تنتج الكهرباء الخاصة التى تعطى قراءة الشعر لذتها الخاصة . ومغزى هذا ان حاجتنا الى هذا الشرح تقلل بالضرورة من عنف مس الشعر لنا وسبيلنا الوحيدة الى تلقى هذا العنف — أو أكبر مقدار مستطاع منه — هى أن نقرأ هذا الشعر مرارا عديدة ونزيد ألفتنا به حتى تتوالى شحناته على وجداننا تواليا يشبه أو يقارب تواليها على سامعيه القدماء ولكن كلما ازدادت قراءاتنا فى الشعر القديم فازددنا ألفة له تزايدت مقدرتنا على الدخول السريع فى عالمه الانفعالى الخاص هذا الدخول نستطيعه بنصيب أكبر من السرعة حين نقرأ شعرنا العامى المعاصر المكتوب بلهجتنا الدارجة ، لكن لا سبيل لنا اليه فى الشعر القـديم الا بكثرة القراءة وتكرار المحاولة واستمرار التدريب . هذا اذا كنا نطمع أن نحصّل من الشعر القديم أكبر لذته الفنية المستطاعة ، ولا نكتفى بمعانيه القريبة . هذه المحاولة المتكررة والتدريب المستمر يحتاجان فى مراحلهما الأولى الى قدر من استعداد التأثر وطواعية الاستجابة ، وهذه حقيقة نسلم بها ولا نمارى فيها ، لكنها تنطبق على تعلمنا للتقدير الفنى فى جميع الفنون ، ولهذا يقـول الانجليز ان تقدير الفن عمل من الايمان ، يعنون أن المبتدىء يحتاج الى مرحلة من الاستسلام الذوقى قبل أن تنمو مقدرته الحقيقية على التقدير الفنى الكامل . أما اذا أصر منذ البدء على ألا يرى فى سيمفونية لبيتهوفن أو تمثال لميكائيل انجلو أو رسم لدافنشى أو قصيدة لشكسبير ما يراه فيها الخبيرون ، فانه بطبيعة الحال لن يرى فيها شيئا أبد الآبدين .

ماء طرى طازج لم يتأسن ، جاءت به سحابة رحيمة تسرى بالليل الهادىء الوديع ، حملتها الين الرياح العربية وأكثرها سكونا ، وأسقطت

ماءها المبارك برفق وحدب ولكن أين أسقطته ؟ يأبى الحادرة الا أن يتخير مكانا يصلح خير صلاح لهذا الماء البارد العذب الهنىء ، فيقول انه « طيب المستنقع » ، أرض من الصحراء زكية طاهرة ليس فيها خبث ولا دنس يلوث هذا الماء ، وكلما طاب الموضع من الأرض طاب له الماء كما يقول الشرح القديم .

لكن ما قوله « ماء اسجر » ؟ لك هنا أن تختار بين قراءتين ، فى أولاهما تضع كسرة واحـدة تحت « مـاء » ، فيكون مضافا الى « أسجر » ، ويكون الأسجر هو الغدير الحر الطين ، أى الطيب الطين ومغزى هذا ان هذا الشاعر الجاهلى لتمام صدقه وواقعيته لا ينفى أن بقرار هذا الغدير الذى استقر فيه ماء المطر طينا ، لكنه طين حر ، والحر من الرمل والطين الطيب ، والطيب ضد الخبيث ، هـذا الطين اذن لن يدنس الماء ولن يفسد طعمه .

وفى القراءة الثانية تضع كسرتين تحت كلمة « ماء » أى تنونها ، وتخفف همزة اسجر فيستقيم الوزن وعلى هذه القراءة تكون اسجر صفة للماء ، والماء الأسجر هو الذى يكون فيه قليل من الكدرة . وعلى هذه القراءة أيضا يروعنا الشاعر الجاهلى بصدقه ولزومه حد الواقع وعزوفه عن المبالغة غير المعقولة ، دالا بذلك على شاعريته الصادقة ، وصغار النظامين هم الذين يلجأون الى المبالغة غير المعقولة يظنون انهم بها يقوون من تأثير نظمهم فهو يعترف لنا بأن هذا المطر على صفائه الأصلى قد تكدر بعض الشىء حين نزل من السماء فخالط الأرض ، والأرض لا تخلو من قدر من التراب والرمال مهما تكن حرة وهو بصدقه هذا يزيدنا به اعجابا — ان كنا ذوى ذوق أدبى ناضج — ولا يشين من صورته ولا يقلل من قوة أثرها المقصود ، ويقنعنا بأنه

يصف منظرا حقيقيا ولا يختلق عالما رومانسيا لا وجود له الا فى محض أوهامه ، وبهذا أيضا نكون أكبر استعدادا لتصديقه حين يدعى لنــا فيما بعد أن هذه الكدرة لم تلبث أن زالت تماما فلننظر الآن كيف يحملنا فى بيته القادم على قبول ادعائه هذا :

٧ — ظلم البطاحَ له انهلالُ حريصة فصفا النطافُ له بُعيد المقلع

يفعل هذا بكلمتين اثنتين ، قوله ان المطر جرى على « بطاح » ، وقوله انه « حريصة » أما البطاح فجمع أبطح وهو كما يقول الشرح القديم بطن الوادى يكون فيه حصى صغار لكننا نسأل ما فائدة هذه « الحصى الصغار » ؟ هذه الحصى الصغار ، كما نعرف من علمنا الحديث ، تساعد على ترشيح الماء وترسيب ما فيه من الأكدار ، وامرار الماء فى مستودع يكون فيه حصى صغار طريقة لا تزال متبعة فى تصفيته ، لأن الماء اذ يندفع عليها فيصطدم بها تعوق من جريان الأكدار العالقة به وترسبها الى القاع . لهذا يسقط الشاعر مطره على بطاح ، لا عــلى أودية خالية من الحصى ، وهو بالطبع لم يكن يعرف السبب العلمى الذى نعرفه لهذه العملية ، لكنه لخبرته الطويلة بأحوال الصحراء أدرك ان المطر الذى ينزل على البطاح ويجرى عليها قبل أن يستقر فى غديره يكون أسرع الى التنقى والصفاء وسامعوه الأوائل كانوا هم أيضا يعرفون هذه الظاهرة ويستدعونها الى ذاكرتهم استدعاء مباشرا أول ما يسمعون الكلمة المشحونة « بطاح »

أما « الحريصة » فهى المطرة التى تحرص وجه الأرض أى تقشره . ولكن المطر لا يحرص وجه الأرض الا اذا كان نزوله على أرض صلبة ، أما اذا نزل على أرض رخو متربة فان ترابها يتشربه ويختلط به فيلوثه تلويثا شديدا ويحوله الى حمأة سريعة العفن . فحين جعل الحادرة مطره يسقط على أرض صلبة فيقشرها ، أى ينتزع منها القطع الصغيرة من

الحجارة التى تعلوها ، فانه قد قلل من الكدر الذى لابد أن يختلط به الى أدنى حد نستطيع تصديقه ، وبخاصة حين تتذكر ان هذه الحجارة ، بالاضافة الى أنها لا تلوث الماء كما يلوثه التراب ، سترسب بسرعة الى القرار حين تقل سرعة الماء لا غرو أن نسرع بتصديقه حين يدعى لنا فى آخر شطره الثانى أن نطاف هذا المطر أى مياهه قد صفت من جميع أكدارها « بعيد » المقلع ، أى بعد اقلاع السحابة وانتهاء نزول المطر بمدة وجيزة وانظر هنا أيضا كيف ان هذا الشاعر حين استعمل صيغة التصغير لظرف الزمان « بعد » فانه عنى بها معنى دقيقا محددا ولم يحور اللفظ لمجرد اطاعة الوزن ، فقوله « بعيد » لا « بعد » هو اللفظ الصائب الذى يقصده بالضبط .

لكن استعماله للحريصة ، وبخاصة اذ قال « انهلال حريصة » ، والانهلال هو شدة صوب المطر ، قصد به شيئا آخر يزيدنا اعجابا بصدقه وواقعيته . فهو على الرغم من محاولته أن يشيع فى أبياته جو اللين والرفق والمرحمة ، لا ينكر ان نزول المطـر ، اذا كان يحتوى عـلى قدر كاف من الماء يرحب به الناس ويسعدون له ، لابد أن يكون فيه شيء من العنف ، لكنه اذ سلم لنا هذا التسليم ، يجعلنا أسرع اقتناعا بالنهـاية السعيدة المرحة التى سينهى بها صورته بعد ذلك العنف المؤقت ، كما سنرى فى بيته الثامن . أما قوله ان هذا الانهلال قد « ظلم » البطاح ، فلك أن تفهم منه أحد معنيين . اما ان هذه المطرة قد ظلمت البطاح لأنها جرت فيها وأحدثت فيها ما أحدثت من القشر دون أن تبقى فيها ، بل تركتها واستقرت فى ذلك الغدير بعد أن خلفت فيها أكدارها مختلطة بحصاها الصغار ، وأصل الظلم وضع الشيء فى غير موضعه . (ومثيل هذا الاستعمال أن تقول ان النيل يظلم بلاد الحبشة ، لأنه يجرى على

أرضها ولا يبقى فيها بل ينتهى الى مصر ليخصها بخيره وخصبه)
واما أن نفهم منه — وهو ما نفضله — ان هذه المطرة جاءت فى غير وقتها ، يقال أرض مظلومة أى أصابها المطر فى غير وقته ، فيكون لهذا مغزى سنتبينه بعد قليل

نأتى الآن الى بيته الأخير فى هذه الصورة ، لنرى انه لم يكتف بكل ما مضى من عناصر صورته ، حتى أضاف اليها فى بيته هذا

٨ — لعبَ السيولُ به فأصبح ماؤه غَلَلاً تقطَّع فى أصول الخِرْوع

أضاف اليها عنصرين جديدين ، أحدهما اللهو والمرح والجذل ، وثانيهما الجمال البصرى

فهذه السيول المندفعة من البطاح الى قرارة الوادى ، بعد أن تملأ ذلك الغدير ، تظل فى اقبالها عليه من كل شق وناحية ، فتتلاقى وتتدافع وتفيض منه وتتدفق على جوانبه والشاعر يجرى ماءه لأنه ما دام الماء يجرى ظل طازجا متجدد النقاء ، أما اذا وقف وركد فانه يبدأ فى التأسن . لكن هذا ليس كل شىء ، بل هناك سبب حيوى أومأ اليه الشرح القديم حين قال عن السيول : « فكأنها فى اتيانها اياه لاعبة » . فما أجمل هذه الكلمة الواحدة « لعب » وما أكبر رشاقتها وظرفها فى موضعها . والمعنى الكامل لهذا الخيال الشعرى الجميل هو ان الشاعر يتخيل ان هذه السيول صبيان أقبلوا على ميدان لعبهم يلعبون ويلهون ، فهذا الغدير هو الميدان الذى تلاقوا فيه وأسرعوا اليه من كل ناحية يجرون ويقفزون ويلاحق أحدهم الآخر ويدفع بعضهم بعضا ويثب بعضهم فوق ظهور بعض فى مرح ونشاط واقبال على لهو الحياة وجذلها وعب من كأسها الطروب وعزوف عن همومها وشواغلها . انظر اذن فى روعة هذا التعبير

البسيط المركز « لعب السيول به » وسحره الخاص ، وكيف يضيف هذه الروح الجديدة الى ما سبق أن بثه من معانى الطهارة والزكاء ، والعذوبة والحلاوة ، والرفق والمرحمة ، والخير والبركة ، فيضيف الى الصورة حيوية ونشاطا جديدين

لما أفعم الماء الغدير وتدفق على جوانبه أصبح غللا . وقبل أن نفهم معنى الغلل نقف برهة أمام « أصبح » فالشاعر لا يعنى بها مجرد « صار » كما نستعملها الآن فى أسلوبنا غير الدقيق ، بل يعنى صار فى وقت الصبح . فتذكر أن ذلك المطر قد نزل ليلا ، وكان منه ما كان مما وصفه الشاعر فى أثناء الليل ، حتى اذا أقبل الصبح كان قد ملأ الغدير وسال منه على جوانبه ، فأصبح « غللا » والغلل كما يقول الشرح القديم هو الماء الذى يجرى فى أصول الشجر . ولكن لماذا يجىء الشاعر الى صورته بشجر ولماذا لم يبقها فى العراء كما كانت حتى الآن ؟

الجواب سهل ما ان نسأل السؤال . فهذا الشجر بخضرته ونضارته سيكسب الصورة البصرية بهاء جديدا ، يمتع العين ويشرح الصدر ، ويخفف من تلك الطبيعة الصحراوية العارية الجرداء التى رأيناها فى الصورة الى الآن . ثم ان هذا الشجر سيظلل الماء بغصونه وورقه فيقيه أشعة الشمس الحامية التى سيأتى بها الصباح ويحتفظ بكثير من برودته ومساغ طعمه الى أطول مدة ممكنة وهنا نزداد تقديرا لقول الشاعر « أصبح غللا » ، أى لم يأت عليه الصبح بما سيكون من شمسه وحرارته حتى كان قد وصل الى أصول الأشجار وانساب تحتها ولا يعرف قدر الشجر فى الصحراء الا من اكتوى بحرها ساعات ثم سعد أعظم السعادة حين وصل الى شجرة يستظل بظلها ولا يعرف جمال اللون الأخضر ومدى بهجته الخاصة واسعاده للنفوس الا من سار فى الصحراء أياما

آلم عينيه فيها لونها القاسى العارى الرتيب ثم تهلل حين أقبل على واحة زاهية أو واد نضير . وكاتب هذه السطور يذكر المرة الأولى التى حدثت له هذه التجربة ، حين عاد الى وادى النيل الحبيب بعد عشرة أيام قضاها فى رحلة جامعية فى الصحراء الشرقية ، فهو لا يزال يذكر ، ولن ينسى ما حيى ، كيف رقص بكل كيانه طربا حين رأى الوادى الأخضر بعد تلك الغيبة التى لم ير فيها الا رمالا وتلالا وأحجارا ، وكيف صاح الآن فهمت لماذا نصف الجنة باللون الأخضر ، ويدعو بعضنا لبعض بأن يجعل الله « أيامنا خضرة ! »

لكن أى شجر يختاره الحادرة لصورته ؟ هل يختار شجرا غليظا جافيا يدخل فيها الغلظة والجفاوة ؟ بل يختار لها الشجر « الخروع » فان ظننت ان هذه كلمة انما جاء بها من أجل القافية ، فعد الى الشرح القديم ، واقرأ مادة « خرع » فى معاجم اللغة ، تجد ان الشجر الخروع هو اللين الخوار ، والخروع هو النبت الذى شرب الماء فلان وتثنى ونعم فصار خروعا وعنترة يقول فى بيت له فى وصف النساء الناعمات « أفخاذهن كأنهن الخروع » ويقال شباب خروع اذا كان سهلا لين المعاش وانخرع النبت اذا كان لينا ناعما والخريع الناعمة المتثنية من النساء والخرع لين المفاصل ، والرخاوة من كل شىء وقد خرع الرجل من باب طرب أى ضعف فهو خرع بكسر الراء

وبعد هذا كله أصر ذلك الأستاذ الجليل الذى أشرنا اليه آنفا على أن الشاعر لم يأت بالشجر الخروع الا لحكم القافية ! وما نعرف بعد هذا ظلما لشاعر ولا عجزا عن الاستجابة لاثارته الفنية والأستاذ المذكور قد أخطأ على أى حال فهم « الخروع » فظنه اسما للنبات المعين الذى نسميه الآن بهذا الاسم ، ولم ينتبه الى أنه فى بيت الحادرة صفة

لا اسم ، صفة لكل نبت طرى لين خوار ولو انتبه الى هذا لما قال انه لو كانت القصـيدة بائية لقال « التنضب » ، ولو كانت ميمية لقال « السلم » ، ولو كانت رائية لقال « السمر »

الآن تمت هـذه الصورة التى أعطاها الشاعر ليصور بها تلذذه وسعادته وراحة قلبه حين رشف ريق محبوبته « سمية » بعـد طول منازعتها . فان أعدت النظر فى جوانبها المختلفة ودققت التأمل فى عناصرها الفنية أغنانا هذا عن أن تنطلق الآن فى عبارات انفعالية نصف بها اعجابنا وانسحارنا بابداعها وكمالها لكننا لا ندرك بعدُ جمالها الكامل الا اذا تذكرنا حقيقة هامة ، هى ندرة الماء فى الصحراء ونفاسته

قد رأيت هذا الشاعر الجاهلى يشبه لذة المحبوبة ، لا بالخمـر ، ولا بالعسل ، بل بالماء ، المـاء فقط وما أحسب كثيرين من القـراء المعاصرين ، خصوصا المصريين منهم ، الا سيضيع عليهم جانب كبير من القوة الايحائية لصورته ان لم يقبلوا عليها بعقلية البدوى الذى يعانى أشق المتاعب فى الحصول على الماء ، والذى ليست حياته العاملة الا سعيا دائبا لا يفتر وراء الماء

فالمصريون عامة لا يعرفون قدر الماء الا معرفة نظرية ، لأنهم يصيبون منه كفايتهم وفوق كفايتهم فى كل يوم من أيام السنة فان كانوا فى المدن فما أسهل أن يفتحوا « الحنفية » فينهمر الماء ما تركوها مفتوحة . وان كانوا فى القرى فالترع ملأى به يحملونه منها بالجرار دون حساب . فان غاضت مياه الترع فى أيام التحاريق القليلة (وقت انخفاض النيل) فطلمبات القرية لا تنى عن صب الماء كلما حركوا ذراعها ، لأن معينه تحت سطح التربة فى الوادى لا ينضب فكيف يستطيعون أن يقدروا الماء حق قدره وأن « يشعروا » بنفاسته شـعورا نفسيا ، لا مجـرد

« علم » نظرى ، وهم لا يحرمونه أبدا فان كنا الآن بعلمنا الحديث نعلم حاجة بلادنا الى مزيد من الماء للمحافظة على مستقبلها رخيا زاهرا وتوسيع الرقعة المزروعة من أراضيها ، ومن أجل هذا نحصر أقوى جهدنا الوطنى فى بناء السد العالى ، فهذا لم يتعد بعد — لمعظمنا على الأقل — حد العلم النظرى ، ولم يصل بعد الى الشعور الفردى الحسى الذى يلتهب به البدوى فى الصحراء

أما ان أردت أن تفهم جمال تلك الصورة فهما كاملا أو قريبا من الكمال ، وأن تقدر قوة ايحائها ولذتها وفرحها ومرحها وسعادتها ، ففكر فى فرح البدو وسعادتهم الكبرى حين يسقط المطر والمطر لا يسبب لنا فى مصر فى أغلب الأحوال الا الضجر والتبرم والسخط ، لما نقرنه به من البلل والوحل والطين والقذارة والزلق وتجمع المستنقعات الراكدة بل كلمة « مستنقع » لها فى أذهاننا اقتران مختلف جدا عما كان لها فى الشعر القديم ولكن فكر فى الصحراء المحرقة الجدباء ورمالها الحارة العطشى ، يعز فيها الماء حتى يصير أثمن من زنته ذهبا ، وتتقاتل القبائل مستميتة فى الوصول اليه والحصول عليه والدفاع عنه أضف الى هذا حقيقة تزيدك ادراكا لبهاء الصورة التى رسمها الحادرة ، هى أن الماء فى الصحراء ليس قليلا عزيزا فحسب ، بل أغلبه آسن راكد متعفن ملىء بالأكدار والأقذاء ملوث بالدود والقذر مما يخلفه من يرده من الحيوان والانسان ، ورغم ذلك يضطرون الى شربه شاكرين فان ظننت أننا نبالغ فسل من تجول فى الصحراء أياما من هذا ترى أن الحادرة اذ يختار لصورته ماء لم يصل الى هذه المرحلة بعد يختار لها ماء زائد الندرة والنفاسة ، ونستطيع الآن أن نذكر عنصرا فى صورة الحادرة تعمدنا تأخير الحديث عنه ، هو قوله ان ذلك المطر قد « ظلم » البطاح ،

اذا فهمنا ظلم بمعنى جاء فى غير وقته . فلم يجيء الحادرة به فى غير وقته ؟

لأن هذا يكون أشد اثارة لفرح البدو به وابتهاجهم بنزوله فهو نعمة لم يكونوا يتوقعونها ، وخير جاءهم من حيث لا يحتسبون . والمطر اذا جاء فى موسمه المنتظر سعدوا به بلا شك ، لأنهم يخشون دائما اخلافه وعده ، أما اذا جاء فى فصل الجفاف التام ، وهو الفصل الذى ينزل الحادرة فيه مطره ، فكم يزداد طربهم له وسعادتهم به ، كالهدية التى تأتى على غير انتظار . فتصور اذن أولئك البدو العطاشى المضرورين يرفعون أبصارهم الى السماء دهشين فرحين لا يكادون يصدقون هذا الحظ السعيد .

هذا « مضمون » هذه الصورة . ولكن فى أى لفظ أدى الشاعر الينا هذه الصورة الفذة ؟ فى لفظ رائع الموسيقية تام السلاسة بارع التنغيم ؛ ما بعد عذوبته عذوبة . وبعض سحره الموسيقى يقرعنا بلا شك من القراءة الأولى ، لكن براعته الفائقة لا تتجلى على أدقها الا اذا قرأنا هذه الأبيات الأربعة مرارا

فليكرر القارىء قراءتها حتى تلين ألفاظها على لسانه ، وتنسجم مقاطعها على أذنه ، وتثير حساسيته الموسيقية على أقوى ارهافها ثم ليلتفت الى الحروف تتوالى حرفا بعد حرف والى المقاطع تتتابع مقطعا بعد مقطع والى الكلمات تندفق ويأخذ بعضها برقاب بعض كما كان يقال ، كأنما هى تتجاذب فى رقصة مطربة يساعدها على هــذا الأثر الرشيق النشيط المتراقص بحر الكامل الذى اختاره الشاعر لقصيدته بكثرة حركاته وتواليها المتدفق ، والكامل أكثر البحور العربية حركات ، ومن هنا اسمه .

فليقرأ مثلا هذا الشطر « ظلم البطاح له انهلال حريصة » ، الذى

يصور بجرس حروفه وتتابع مقاطعه انصباب قطرات المطر وتدافعها على الأرض الصخرية ، وليستمع الى تجاذب الأحرف المطبقة ، الظاء والطاء والصاد ، مع سائر الحروف وهى حروف منفتحة ، كما تسمى فى علم مخارج الأصوات ، وبخاصة اللام والحاء والنون والهاء ، ولينظر كيف ينسجم الاطباق مع الانفتاح فى نظم الشطر انسجاما رائعا . وليكرر قراءة هذا الشطر عشرين مرة ولينظر أى انتشاء فنى يجلبه اليه هذا النغم الراقص المنعش . ثم ليكرر كذلك قوله « بغريض سارية أدرته الصبا » ولينظر مدى حلاوته وعذوبته ورقته الآسرة وليتدبر رشاقة تخفيف الهمزة فى قوله « من ماء اسجر » ، ان اختار قراءة التخفيف كما نفعل نحن وليستكشف روائع أخرى فى هذه الأنغام المسكرة التى يضمنها الشاعر أبياته الأربعة ، ولعله ينتهى الى موافقتنا على ادعائنا ان هذه الأبيات تبلغ درجة الاعجاز الأدائى الذى يستطاع فى شعر ، وان من البيان لسحرا

وليتذكر القارىء هذا كله تلك المحاولة التى وصيناه بها من قبل ، وهى أن يجتهد فى الاستماع الى موسيقى الألفاظ بآذان سامعيها الأوائل . وهى محاولة واجبة فى كل الشعر القديم ، لكنها فى هذه الأبيات تلزمنا لزوما ضروريا ، لأن بعض ألفاظها قد اختلفت استدعاءاته فاختلف وقعه فى استعمالنا الحديث عما كان له فى الاستعمال القديم فكلمة « المكرع » مثلا ربما لا يجد لها القارىء الحديث وقعا حسنا ، بل على العكس ربما يجد لها وقعا منفرا ، لأنه يقرنها الآن بهذا الصوت الكريه الذى نسميه « التكرع » وهو التجشؤ . فليحاول أن يخليها تماما من هذا الاستدعاء ، وليدرك ان الفعل « كرع الماء يكرعه » كان له على أسماع البدو القدامى وقع لذيذ متناه فى اللذة والحلاوة ، فليبذل القارىء

الحديث جهده فى أن يسمع فى هذا الفعل ومصدره الميمى نظير ما كان يجده القدامى فى الاستماع اليه من عذوبة منعشة كذلك قول الشاعر « طيب المستنقع » فليخل القارىء الحديث هذه الكلمة مما تقترن به فى أذهاننا الآن من المياه الراكدة وأمراض البلهارسيا والانكلستوما وغيرها فى حديثنا عن واجب الحكومة فى ردم البرك والمستنقعات وليدرك ان الكلمات نقع واستنقع ومستنقع كانت تقترن فى الاستعمال القديم بالماء العذب البارد الذى يروى العطش والذى يتجمع صافيا نقيا فى الغدير ذى الطين الحر كما تدلنا معاجم اللغة فليحاول هنا أيضا أن يجد فى هذا اللفظ ما كان يجده القدامى من حلاوة وصفاء وسعادة وارتياح حين يسمعونه

وهذا أقصى ما نستطيع أن نفعله فى لفت القارىء الى السحر الأدائى العجيب الذى فى هذه الأبيات وهو كما يرى القارىء ناشىء من حيوية التجربة نفسها ، وارهاف الشاعر فى تقبلها والانفعال بها ويتبقى عليه هو ذلك الواجب الذى لن يغنيه عنه ناقد على وجه الأرض وهو أن يتلو هذه الأبيات تلاوة جاهرة مرات ومرات ويتذوقها بلسانه وينصت اليها بأذنه ويعود اليها فى مختلف أوقاته وحالاته النفسية مستدعيا تجربتها الحيوية أنشط استدعاء يستطيعه حتى يزداد بها ألفة ويدخل فى أعماق عالمها الشعرى المثير

* * *

لسنا ندرى هل وفقنا الى اقناع القارىء المعاصر بحاجته فى دراسة الشعر ، والشعر القديم خاصة ، الى تشغيل خياله واستحثاث تعاطفه حتى يستجيب أقوى استجابة مستطاعة للاستدعاءات والايحاءات الفكرية والعاطفية الكثيرة المتعددة التى يكثفها الشاعر فى ألفاظه المركزة فى شحنات متعاقبة شبهناها بالشحنات الكهربائية . هذا هو الدرس الأكبر

الذى يجب علينا أن نتعلمه فى دراستنا للشعر ، والذى بذلنا جهدنا فى شرحه والتمثيل له فى فصلنا هذا اذ بدون تعلمه لا يكون دارس الشعر قد استفاد من الشعر شيئا ذا قيمة . ولكن تضرب للقارىء مثلا نرجو به أن نزيد ما نعنى ايضاحا واقناعا .

هبك أيها القارىء الكريم قد طلب اليك أن تشرح لمجموع من الطلاب من بعض بلدان شمالى أوروبا هذين الشطرين من شعرنا الشعبى

أكل البلح حلو لكين النخل عالى به

والقلب داب وانكوى ماحد دارى به

شرحا يدخلهم الى أقصى مدى مستطاع فى العالم الفكرى والشعورى المائج الذى يحمله هذان الشطران لمن يسمعهما من المصريين . فماذا تراك تفعل ؟

ستبدأ بتفسير الألفاظ اللغوية حتى تتأكد من أن طلبتك الأجانب يفهمون معانيها المعجمية . ثم تفهمهم المعنى المجازى المقصود من كل من الشطرين كأن تقول ان مغزى الشطر الأول هو الشكوى من قيام الحوائل العسيرة دون منى القلب . وان الشطر الثانى يدل على أن هذا القلب يتعذب فى صمت ولكنك ستجد انك ان وقفت هنا فان هذا التفسير اللغوى وهذا الفهم العقلى لا يكفى أحدهما أو كلاهما لحمل العاطفة المتضمنة من ناحية ، أو الجمال التصويرى من ناحية أخرى ، وبذلك لا يكون للشطرين الا وقع سطحى فاتر على أولئك الطلاب لا يدانى بحال ما يثيران فينا من انفعال .

لذلك ستسترسل فى شرح طويل قد يستغرق ساعة كاملة ، تبدأه بأن ترسم لهم نخلة عالية أو تطلعهم على صورة لها فى كتاب . وتحاول أن

تفتح ذوقهم الى جمالها المتميز ورشاقتها الخاصة بجذعها العالى الذى يرتفع فى زهو وخيلاء الى عنان السماء ، حتى اذا بلغ أقصى ارتفاعه بدأ يتفرع الى فروعه ويحمل ثماره

ثم تشرح لهم كيف تنضم النخلات احداها الى الأخرى لتكون واحة نخيل فاتنة الجمال وكيف تزداد الواحة فتنة حين تقرنها بما يحيط بها من صحراء عارية مجدبة جرداء

ثم تلفتهم الى ثمرها الحلو الشهى المتعدد الأنواع والألوان والطعوم ، وتلفتهم بعد ذلك الى قيمته الغذائية الكبيرة ، وربما تستعين هنا ببعض الحقائق العلمية . وتعرفهم بأن هذا الثمر هو الغذاء الأساسى أو الوحيد لكثيرين من الناس فى بقاع مختلفة من بلداننا العربية ، وان امتلاك النخيل هو مصدر ثروة هؤلاء الناس ومن هنا تحاول أن تقرّب الى طلابك كيف يمتزج التقدير الجمالى بالمنفعة المادية فى شعور هؤلاء الناس وعاطفتهم العميقة نحو النخيل وربما تجد غرضك يزداد اقترابا حين تذكر لهم حالة مسافر أضناه السفر الطويل فى الصحراء بحرها المضطرم وظمأها واجدابها ، حتى اذا بلغ واحة نخيل متفردة فى وسط هذه الطبيعة البخيلة القاسية فرح أقوى الفرح وطعم من بلحها وروى من مائها واحتمى بظلها ووجد فيها ملاذا يريح جسمه ويحيى روحه ويجدد نشاطه .

بعد هذا تلفتهم الى أن هذا الثمر الشهى المحيى صعب تحصيله ، لطول النخلة الباسق وارتفاعها العمودى الشاهق وعدم تفرعها الى شماريخها الا بعد أن يبلغ جذعها أقصى ارتفاعه فتشرح لهم كيف يتسلقون الجذع على حزوزه الشائكة المدمية للأقدام مستعينين بالحبال ، وكيف لا يحصلون على الثمر الا بعد مشقة وخطر معلقين بين الأرض

والسماء ، وانهم يقعون أحياناً من ذلك العلو الكبير فيصابون بالرضوض والكسور وقد يلقون حتفهم

والآن تشرح لطلابك الأوربيين أن هذين الشطرين ينطبقان بنوع خاص على أهل القرى النائية فى الصعيد والنوبة ، وتذكر لهم ما يحدث من هجرة الرجال الى القاهرة والاسكندرية وغيرهما من المدن التماسا للرزق فيغيبون عن أهليهم الشهور الطوال ويخلفون وراءهم النساء والشيوخ والأطفال ويؤدى ذلك الى كثير من فصم العلاقات وتباعد الأحباب والخلان ويتسبب فى كثير من الحزن والحسرة والشوق والحنين .

والآن لكي تزيد الشطرين تجسيما تطبقهما على حالة واحد من أولئك المخلفين يحن الى حبيبه المغترب ويعانى فى بعده ضرام الشوق . أب شيخ أو أم مسنة يتحسر أحدهما على فراق ولده الشاب القوى ، أو زوجة تحن الى زوجها بكل جسمها وروحها وقد طالت بها الوحدة والأشواق . أو أخت تفتقد أخاها الفتى القوى الذى يعزها ويحميها

وهكذا تكون قد بسطت لطلابك الأجانب هذه الاستدعاءات الكثيرة المشحونة التى تنبعث فى أعماقنا بطريقة ايحائية سريعة حين نسمع الشطرين فيحدثان فينا من الشجى ما يحدثان . (وفى هذه الأثناء ربما تكون أنت أيضا قد ازددت ادراكا لأسرار الايحاء العاطفى فى الشطرين ، وما أكثر ما نزداد نحن المعلمين بصيرة بالشعر حين نحاول أن نعلمه طلابنا) فتستطيع الآن أن تنبه طلابك الى الجمال الأدائى فيهما وما يحتويان من ايقاع وجرس يتجاوبان فى موسيقية مع انفعالات الشوق والحرقة والحنين والتمزق [1] . وربما تقرأ لهم الشطرين بصوت تقلد فيه

---

(١) الايقاع الجملة الأولى « أكل البلح حلو » تتوالى فيها المقاطع القصيرة أو الطويلة المقفلة فى سرعة تمثل اللهفة المتعجلة . ثم تأتى =

تغنى الفلاحين أو الصعايدة البسيط فى مواويلهم ثم تكلفهم بقراءة الشـــطرين مرارا حتى يستسيغوهما وينفذوا من أدائهما الى أعمـــاق مضمونهما والآن تشعر انك قد أديت واجبك فى الشرح والتقريب والباقي موكول الى جهدهم الشخصى وقدرتهم الفردية عـــلى التخيل والتعاطف والاستجابة والمشاركة

أما اذا كان كاتب هذه السطور هو المدرس فانه كان يختم هذا كله بتجربة شخصية وقعت له ، لأنه ليس ممن يتحرجون من الاستشهاد بتجاربهم الشخصية ان رأى فى ذلك عونا للمتعلمين على زيادة الفهم والتعاطف وربط الشعر بتجارب الحياة وذلك حين كان مغتربا فى انجلترا فى سنى الحرب العالمية الثانية وتسلم فى أحد الأيام خطابا أرسلته أمه التى خلفها فى مصر وبدأته بهذين الشطرين دون ديباجة التحيـــة المعهودة . فكان لهما وقع عنيف على نفسه ، اذ بصّراه فجأة بمبلغ حنينها اليه وخوفها عليه مما يبلغها من أخبار الغارات الألمانية الهوجاء وأنباء الطائرات والقنابل والتدمير والموت

= القاطع الطويلة المفتوحة المختومة بحروف مد فى « لكين » و « عالى » فتعرقل استمرار السرعة وتمثل قيام العقبات وتمثل أيضا الارتفاع الشاهق للنخل وتسمح للصوت باطالة الترجيع مع العاطفة المضطرمة. وكذلك المقاطع الخمسة الطويلة المفتوحة فى الشطر الثانى فى «داب» و «انكوى» و «ما» و «دارى» والشطران مبنيان على بحر البسيط ولكن أولهما يخرج على هذا البحر ويحدث تنويعا فى الايقاع عند كلمة «لكين» وهذا التنويع يزيد من تصوير العقبات التى تحجز الشاعر عن مناه . الجرس الحاء ان المتتاليتان فى «البلح حلو» تصوران بحة الحلق وحرقته اذ يتوق الى الطعم الحلو الذى حرم عليه ، ثم تضاعف الخاء فى «النخل» والعين فى «عالى» من هذا الأثر اما الشطر الثانى فتكثر فيه حروف الانفجار الهمزة أو الجاف والباءات الثلاث والدالات الثلاث ، مصورة شدة تمزق القلب بالشوق المجلجل المكظوم

اذا كان أولئك الطلاب الأجانب من ذلك البلد المزعوم من شمالى أوروبا يحتاجون الى كل هذا الشرح والتمثيل والاستشهاد قبل أن يبدأوا فى تقدير الشطرين المذكورين حق قدرهما ، فاننا أيضا — نحن العرب المعاصرين — نحتاج الى ما يشبه ذلك الجهد فى دراستنا لتراثنا الشعرى القديم حقا ان هذا الشعر لا يزال من وجوه كثيرة أقرب الى بيئتنا وأحوالنا والى عقليتنا ومزاجنا ، فنحن أقدر على فهمه وتذوقه . لكننا فى سبيل هذا الفهم والتذوق نحتاج الى جهد فى الدراسة والاطلاع والتفكير والمشاركة والتعاطف والاستجابة ، وخصوصا لأن بالشعر القديم أشياء كثيرة لا تقل غرابتها علينا ، أو لا تقل كثيرا ، عن غرابتها على الأوربيين

بل أذكر الآن حقيقة لمستها فى سنوات عديدات من التدريس للغربيين ، وان دهش لها القارىء العربى وأنكرها وهى انهم فى أحيان كثيرة يكونون أسرع الى فهم أدبنا القديم والى التعاطف معه من كثيرين من طلابنا أنفسهم لأنهم ان كانت اللغة أجنبية عليهم ، والبيئة وأحوالها تامة الاختلاف عما يعهدون ، فلديهم اتقان أكبر لطرق الدراسة الأدبية ، وقدرة أعمق على الارتداد بخيالهم التاريخى الى عصر قديم ، وفهم أكبر اصابة لرسالة الشعر فى الحياة الانسانية ، وتدريب أطول على التعاطف مع روائع الآداب الكلاسيكية العتيقة . ومنذ أربع سنوات درست لفصل مشترك من فصول الدراسات العالية ، تكون من ثلاثة طلاب غربيين وثلاثة عرب ، وكنا ندرس سير الشعراء والرجاز الأمويين فى كتاب الأغانى فلم يكن بين الثلاثة العرب الا طالب واحد ضارع الثلاثة الغربيين فى قدرتهم على فهم نصوص الأغانى وتذوقها وادراك مغزاها

فى تصوير أحوال العصر وشخصيات الأدباء والاستجابة الوجـدانية الصحيحة لها .

وبهذه الحقيقة المؤسفة أختم هذا الفصل ، راجيا أن يكون لنا فيها عبرة وعظة ، وأن تنبهنا الى مبلغ اهمالنا الشنيع لتراثنا العظيم ، وتقصيرنا فى تدريسه لناشئتنا تدريسا صحيحا ، والى حاجتنا الى اصلاح طرق دراسته وتعليمه ، لا فى المستوى الجامعى فحسب ، بل فى المرحلة التعليمية السابقة له ، لأنها هى المرحلة التى يبدأ فيها تكوين الأذواق وشحذ الملكات وتفتيق البصائر ، ولأن الضرر الذى يوقع بمتعلمينا فى هـذه المرحـلة يبلغ أحيانا من الفداحة درجة يستعصى علاجها فى التعليم الجامعى .

الفصل السادس

القيم الاجتماعية   الفخر القبلي

حين دعونا قارىء الشعر القديم ، وألححنا فى الدعاء ، أن «يشغل» خياله أقوى تشغيل ممكن ، وأن يستجيب للنص بكل كيانه ووجدانه ، لم نكن نعنى مجرد الاطلاق للخيال الجامح غير المستند على الحقائق الموضوعية المتعددة التى تحيط بالانتاج الفنى وتؤثر فيه . والا كان هذا التخيل مجرد تخريف وهجس ، يتوهم فى النص ما كان مستحيلا أن يوجد فيه ، وينسب الى الشاعر ما كان مستحيلا أن يقصده أو يعنيه ، لخروجه على امكانيات بيئته ومجتمعه ، المادية أو الثقافية

فلندرك ان الشاعر ، مهما يكن من عبقريته وأصالته وتفرده ، يتأثر فى التكوين النهائى لطبيعته الفنية بأحوال الجنس والبيئة والعصر التى عاش فيها ، من سياسية ومعاشية ، مادية وفكرية . قد يكون هذا التأثر واضحا جليا ، وقد يكون مستترا خفيا ، لكنه دائما موجود ، وعلينا فى كل حال أن نتبينه ونستجليه ونتعرف الحدود التى فرضها على الشاعر قبل أن نفهم انتاجه الفهم المصيب ، ونقدره التقدير الصحيح   وقد رأى القارىء فى فصولنا الماضية اننا فى محاولتنا الوصول الى الاستجابة العاطفية والتذوق الجمالى لم نستطع هذا الا بعد أن وضعنا النص فى بيئته وعصره ، وربطناه بأحوال قومه المادية والفكرية والعاطفية ، فحاولنا أن ننظر فيه بعيونهم ، وأن نستمع اليه بآذانهم ، وأن نرى فيه

صدى تجاربهم المعينة المحددة فى مكانهم وزمانهم ، وما كانوا يشهدون حولهم فى الطبيعة من مشاهد ، ويلون فى نمط معيشتهم من أحداث ، صاغتها وحددتها المرحــلة التطــورية المعينة التى بلغوها فى حياتهم الاجتماعية بعد هذا ، لا قبله ، استطعنا أن نستخلص القيمة الباقية لانتاجهم الشعرى ، وأن نتلمس فيه جوامع الانسانية الشاملة التى تجمع بيننا وبينهم على اختلاف الأزمان والعقول والأوضاع

وسنأتى الآن الى موضوع يقتضينا أن نضع تركيزنا ، لا عــلى الاستجابة العاطفية والتذوق الجمالى ، بل على الفهم التاريخى والدراسة الاجتماعية ، فيكون هذا الموضوع مجالا طيبا نبرز فيه ما يسمى بالمنهج التاريخى الاجتماعى فى دراسة الأدب ، وهو الذى يعطى أكبر اهتمامه ، لا الى المتعة الفنية فى النص الأدبى ، بل الى أهميته كمرآة تعكس لنا أحوال مكانه وزمانه ، وسجل حى نابض نستقرى فيه دقائق الظروف المعاشية التى أنتــج فيها ، والتى خضعت لشتى عوامل البيئة المادية والثقافية .

حقا اننا ينبغى علينا ألا ننسى أن الأديب نفسه لم ينتج أدبه بقصد التسجيل التاريخى ، بل أنتجه فى المحل الأول لينفس عن حاجته العاطفية والجمالية التى ثارت به وهزت وجدانه لكن الانتاج الأدبى برغم هذا له أهميته التاريخية الكبيرة ، التى تبلغ فى بعض الأحيان درجة تزيد على جميع الوثائق التاريخية الأخرى فالقصيدة الشعرية الواحدة ربما تمكنك من الدخول فى عصرها وفهم الأحوال التى وجدت فى مكانها وزمانها بكيفية أكبر دقة وحيوية ومباشرة مما تستطيع أن تحصل عليه من قراءة عدد من الكتب والبحوث العلمية والتاريخية التى وضعت فى دراسة ذلك العصر . وليس عليك اذا أردت أن تتأكد من صحة هــذا

الادعاء الا أن تدرس نقائض الفرزدق وجرير ثم تقارن ما تحصل عليه منها من الفهم الشخصى العميق الحى لأحوال عصرها بما تستطيع أن تحصله من دراسة شتى الكتب والرسالات التى ألفت عن هذا العصر باللغة العربية أو اللغات الأوروبية

بل يحدث أحيانا ان القيمة التاريخية للانتاج الأدبى تفوق ما تبقى له من قيمة فنية خالصة فالأحوال والأذواق قد يبلغ من اختلافها بين عصر الأديب وعصرنا أننا لا نستطيع أن نجد فى انتاجه لذة فنية كبيرة مهما نبذل من جهد التخيل والاستجابة والمشاركة ولكن تبقى للانتاج قيمته الجليلة التى نجد فيها بعض العوض ، وهذا ما نجده اذا درسنا النقائض ، وما سنجده الآن حين نستمر مع الحادرة فى قصيدته العينية التى بدأنا دراستها فى فصلنا الماضى ، فننتقل معه من نسيبه الرائع المطرب الذى رأينا مدى ارضائه العاطفى وامتاعه الجمالى ، الى فن جديد ربما لا نجد فيه ارضاء أو امتاعا كبيرا ، هو الفخر القبلى

فالحادرة ، بعد أبياته الثمانية التى قرأناها فى النسيب ، ينتقل فجأة الى الفخر بقبيلته فى الأبيات السبعة التالية

٩ — أسُمَىَّ ويحكِ هل سمعتِ بغَدْرةٍ　　رُفع اللواء لنا بها فى مجمع

١٠ — إنا نَعِفّ فلا نُريب حليفنا　　ونكفّ شُحَّ نفوسنا فى المَطْمَع

١١ — ونَقِى بآمنِ مالنا أحسابَنا　　ونُجِرُّ فى الهيجا الرماحَ وندّعى

١٢ — ونخوض غَمْرةَ كلّ يوم كريهةٍ　　تُرْدى النفوسَ وغُنْمُها للأشجع

١٣ — ونُقيم فى دار الحِفاظ بيوتَنا　　زمناً ويظعَن غيرُنا للأمرع

١٤ — ومحلّ مَجْدٍ لا يُسَرِّح أهلُه　　يومَ الإقامةِ والحُلولِ لمرتع

١٥ — بسبيلِ ثَغْرٍ لا يسرّح أهله　　سَقِمٍ يُشار لِقاءُه بالإصْبَع

لا شك فى أن هذه الأبيات لا تزال تتسم بما اتسمت به أبيات النسيب السابقة لها من رشاقة الأسلوب ، وحلاوة التنغيم ، فتدل بذلك على أنها صدرت من نفس المنتج الذى لا نخطىء طابعه الخاص ، من عذوبة تسيل كالماء الجارى ، ونغم يتوالى فى موسيقية متآلفة لا نشعر فى خلالها بنبو صوت أو تقور مقطع أما من حيث المضمون الذى يحتويه هذا الطابع الرشيق ، فربما لا نجد للأبيات امتاعا كبيرا ، على الأقل اذا قارناها بأبيات النسيب الزاخرة التى سبقتها ، لهذا يقتصر تأثيرها فينا على التأثير السطحى .

لكن يجب هنا أن نتحرج فى اصـدار حكمنا الشخصى ، فلعلنا متأثرون بذوقنا الحديث الذى لا يرى فى فن الفخر ذاته جمالا كبيرا ، والذى قد يفضل التعبير الشخصى عن عواطف الفرد الذاتية على التعبير الجماعى عن قضايا الجماعة ومثلها ربما يكون السبب اذن هو عجزنا عن أن نتقبل هذه الأبيات كما تقبلها سامعوها القدامى ، مهما نبذل من محاولة ، وما يدرينا لعل أولئك السامعين القدامى كانوا يفعلون العكس تماما ، فيطربون لهذا الفخر الجماعى أكثر مما طربوا لأبيـات الحب الشخصى التى سبقتها

والذى يقلل من اعجابنا بهذه الأبيات هو ما ترغمنا عليه من الانتقال المفاجىء من فن الى فن آخر لا تراه أذواقنا منسجما معه . فما أبعـد البون فى نظرنا بين الحب الفردى والفخر الجماعى ، وبين ما مضى من ألم الفراق وحسرة الوداع ولواعج الحب ومفاتن الحبيبة ، وما سيلى من زهو عريض بمحامد القبيلة التى ينتمى اليها الشاعر . ما أجفى هذا الانتقال من أنين الشكوى وتباريح الوجد ، الى رنة الانتصار والتيه والاستعلاء .

ثم ان الطريقة التى يستعملها الشاعر للربط بين الموضوعين ، بتوجيه الخطاب فى موضوعه الجديد الى نفس المحبوبة التى نسب بها ، وشكا آلام الحب والفراق اليها ، قائلا أسمى ويحك ! ، ربما تبدو لنا غاية فى السذاجة وهذا كله يؤدى بنا فى النهاية الى اصدار حكمنا الذى نصدره كثيرا على شعرنا القديم ، وهو خلو القصيدة من الوحدة الفنية كما نفهمها فى العصر الحديث

لكن هنا أيضا يجب أن نتحرج وألا نسرف فى تطبيق ذوقنا الحديث بمقتضياته الفنية الجديدة على الشعر القديم ، وأن نضاعف من جهدنا فى النظر الى هذا الشعر بعيون أهله والاستماع اليه بآذانهم وتقبله بأذواقهم ربما يحق لنا أن نطالب شعراءنا المحدثين بالوحدة الفنية فى القصيدة ، ولكن لا شك أن القدامى لم يجدوا فى هذا الخلط بين الموضوعات شيئا تنفر منه أذواقهم وهذا موضوع سنحققه فى فصل قادم . ولا شك أبدا — مهما يكن الأمر — فى أن أبيات الفخر القبلى هذه لا تقل فى صدقها واخلاصها عن أبيات النسيب الماضية

نلمس دلائل هذا الاخلاص والصدق ونسمعها فى أسلوب الشاعر ونبرة عباراته وأصداء موسيقيته التى لا يزال فى وسعنا التقاطها ، فترغمنا على التسليم باخلاصه وصدقه وان لم نستجب استجابة قوية الى شعره . كما يحدث لنا حين نسمع خطيبا يدافع بحرارة عن قضية لا نؤمن بها أو لا نكترث بها ولا تثير منا اهتماما ، فنرفض قضيته أو نظل أمامها فاترين ولكن نسلم له هو بالصدق التام فى الايمان بها وباخلاص الدوافع التى تدفعه الى بسطها وتأييدها والدعوة اليها

أما الطبيعة الجماعية لهذه الأبيات فواضحة تمام الوضوح . تتجلى

فى تحدثه فيها جميعا بصيغة الجمع وعدم استعماله صيغة المفرد مرة واحدة . فجميع ضمائره ضمائر الجمع انّا . حليفنا نفوسنا . مالنا . احسابنا بيوتنا . غيرنا . وأفعاله يستتر فيها ضمير جمع نعفه . نريب . نكف نقى . نجز ندعى . تخوض نقيم

واضح اذن أن الحادرة حين نظم هذه الأبيات قد ذاب كيانه الفردى فى الكيان الجماعى لقبيلته هذا صحيح وبه نسلم ، لكن ما مغزاه ؟ هل مغزاه انه ينظم شعورا لم يشعر هو به ، أو انه متجه فى المحل الأول الى ارضاء قبيلته واسماعها ما تحب أن تسمع ؟ بل هو لا يزال دافعه الأول أن ينفس عن شعور مخلص يجده فى صميم نفسه ، ويضطرب به كل كيانه ، فان جئنا بعد أن ينتهى من تعبيره فاستكشفنا ان هـذا الشعور فى حقيقته هو شعور الجماعة ، وأن كيانه قد ذاب فى كيان القبيلة ، فلنحذر من أن نقع فى الخطأ الذى يقع فيه كثيرون فيظنون ان الشاعر كان مجرد أداة لرأى الجماعة ، ويقرنونه بالأديب أو الفنان فى دولية شمولية حديثة ، تملى عليه الدولة ما ينبغى أن يقول وتحدد له مضمونه وقالبه معا

لم يكن الشاعر الجاهلى من هذا النوع فلنتذكر انه لا ينظم فخره القبلى لمجرد انه الرأى السائد فى مجتمعه ، لا ولا لأنه رأى ان « واجبه » هو أن يروّج لآراء جماعته ويقوم بالدعاية لها ، بل لأنه هو أحس احساسا عنيفا قاهرا بهذه العاطفة ، فاجتاز مرحلة ذاتية اضطرمت فيها نفسه واتقد وجدانه بها وهو حين نظم فخره القبلى لم يكن دافعه المباشر الا أن ينفس عن هذا الانفعال الذى غلب على مشاعره ؛ من حب ملتهب لقبيلته وفخر مجلجل بمآثرها وسعادة مجنحة بانتمائه اليهـا

وبغض قوى لأعدائها واحتقار ذريع لهم . وهذه مسألة درسناها فى مجال آخر [1] واتهينا من دراستها الى تأييد رأينا فى أن كل العواطف التى يعبر عنها الأدب الصادق هى عواطف شخصية وأقمنا على هـذا الرأى رفضنا للذين يغالون فى تفسيرهم لالتزام الأدب فيريدون من الأدباء أن يكرسوا انتاجهم لخدمة القضايا الجماعية دون ما نظر الى مدى اقتناعهم بها أو اضطرامهم بضرامها وهؤلاء المغالون قد قلوا كثيرا عددا وجلبة فى أيامنا هذه لحسن الحظ عما كانوا حين نشرنا رأينا المذكور منذ سبع سنوات .

على هذا الأساس ندرس هذه الأبيات بيتا بيتا بشىء من التفصيل التاريخى والاجتماعى ، مناقشين الشروح القديمة لها ، فان بعض تلك الشروح لاتقنعنا وربما يستغرب القارىء الحديث من ناقد فى هذا العصر المتأخر الذى يفصله عن ذلك الشعر ما يزيد على ألف وثلاثمائة سنة ، أن يجرؤ على معارضة شراح كانوا أقرب الى ذلك الشعر زمانا ومكانا لكن هناك حقيقتين جديرتين بأن تخففا من ذلك الاستغراب .

أما الحقيقة الأولى فهى ان أولئك الشراح القدماء لم يكونوا تامى القرب من عصر الشاعر ، فانهم هم أيضا يفصلهم عنه ثلاثمائة أو أربعمائة من السنين (أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنبارى ، شارح المفضليات الأكبر ، توفى سنة ٣٠٥) ربما تقول ان ثلاثمائة أو أربعمائة لا تزال أقل من ألف وثلاثمائة ، ولكن هناك مدى من الاقتراب اذا جاوزته لم يهم كثيرا هل جاوزته بميل أو بخمسة . ولا شك ان أحوال

---

(١) « عنصر الصدق فى الأدب » ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٧٨ ـ ٨٣ .

الشراح فى صميم العصر العباسى كانت مختلفة من معظم الوجوه ، سياسية ومعاشية ، مادية وثقافية ، دينية وأخلاقية وجمالية ، عن أحوال شعراء الجاهلية .

وأما الحقيقة الثانية فهى اننا فى عصرنا هذا قد يكون لدينا مما يعوضنا عن هذا البعد السحيق مالم يكن متوفرا لأولئك الشراح ، من امكانيات الدراسة وأدوات النقد التى تعين على التأمل المنهجى المنظم ، واتقان البحث التاريخى الذى يقوم من ناحية على التجرد من الهوى والاغراض ، ويقوم من ناحية أخرى على القدرة المشحوذة على التخيل لعصر قديم والتعاطف معه والدخول العميق فى عالمه الخاص . فلننظر اذن فى أبيات الحادرة .

٩ ـ أسمىّ ويحك ! هل سمعت بغدرة رفع اللواء لنـــا بها فى مجمع

قلنا ان بدأه فنه الثانى بتوجيه الخطاب الى نفس الحبيبة التى دار عليها فنه الأول يبدو لنا ربطا ساذجا لا يلغى ما نحس به من تنافر وعدم انسجام بين الفنين ، لكننا ربما نفضل هذا الربط الساذج نفسه على التكلف المسرف الذى لجأ اليه كثير من الشعراء فيما بعد فى ربطهم بين متعدد موضوعات القصيدة أضف الى هــذا ان توجيهه فخره الى محبوبته لا يخلو فى ذاته من لطف ورعاية ، فهو يدل على انه يعتقد ان المرأة مخلوق يستحق أن يتخذ ندا يوجه اليه الحديث فى غير الشئون الغرامية ، فى الشئون العامة التى تتعلق بمشاكل القبيلة ومطامحها

وشعراء الجاهلية كثيرا ما يوجهون فخرهم القبلى ، وفخرهم الشخصى أيضا ، الى محبوباتهم ، وكثيرا ما يتلو هذا الفخر حديثهم عن رحيــل المحبوبة وقطعها حبال المودة ، كما ترى اذا رجعت الى معلقتى عنترة

ولبيد مثلا . وهم فى هذا الخطاب يزعمون ان المرأة لم تكن تعرف هذا الذى سينبئونها به ، وهذا ان دل من ناحية على ان المرأة كانت بمعزل عن شئون الرجـال وما يتحادثون به ويتجـادلون فيه فى أنديتهم وأسواقهم ، فهو يدل من ناحية أخرى على أن بعضهم على الأقل كانوا يتوقون الى أن يشركوا المرأة فى شوءاغلهم الرجالية العريضة . وهـذا يحدونا الى أن ندخل تعديلا على الصورة الشائعة التى تجعل المرأة للجاهليين مجرد أداة للمتعة الجنسية ولا شك ان ما وصل إليه هؤلاء الشعراء من حديث الى المرأة فى مشكلاتهم العامة واشراك لها فى أفكارهم الواسعة هى مرحلة يقف دونها كثيرون من أهل البوادى والقرى فى عصرنا هذا نفسه ، هؤلاء الذين يعدون عارا وانتقاصا من الرجولة أن يحادثوا المرأة فى شىء مهم ، بل هؤلاء الذين لا يمارسون معها المتعة الجنسية نفسها الا فى صمت يشبه صمت الحيوان ثم ينصرفون عنهـا بعدها دون كلمة واحدة . فان استغرب بعض قرائنا دعوانا هذه فليس هذا الا لعدم معرفتهم بحقيقة الأحوال والتقاليد فى أركان متعددة من مجتمعنا المعاصر أضف الى هذا كله انه ان يكن من الشعر الجاهلى ما تحدث عن المرأة حديثا جنسيا غليظا واتخذها مجـرد أداة للمتعة الحيوانية ، فان منه أيضا ما خاطب المرأة خطابا رقيقا وارتفع بحبه لها على مستوى الشهوة البدنية الجافية الى مستوى المناجاة الوجدانية الرفيعة .

فاذا عدنا الى خطاب الحادرة « أسمى ويحك » زاد من قدرتنا على سماع لهجة الرفق والحنان فيه أن نلاحظ حلاوة الترخيم فى ندائه لها اذ حذف تاء التأنيث من اسمها ، وأن ندرك ان قوله « ويحك » لم تكن له اللهجة الحادة أو الخشنة التى يتخيلها الكثيرون منا اذ يخطئون فهم

هذا التعبير ويخطئون استعماله الصحيح فويحك لم تكن تساوى ويلك كما يستعملها الآن كثيرون ، وكما قرأنا قول أحدهم ويحك أيها المجرم ! ، بل كانت تناقضها تماما فقد كانت « ويح » كلمة رحمة و « ويل » كلمة عذاب . فويحك أو ويح لك لم تكن تزيد على أن تكون صيحة تنبيه رقيقة من صديق الى صديق ، فان تضمنت شيئا من اللوم فهو عتاب رقيق يترقرق حنانا كما نخاطب الآن حبيبا أو صديقا فى رقة قائلين اخص عليك ! فليحاول القارىء الحديث أن يسمع فيها رقة الحنان التى وصفناها

أما قوله فى الشطر الثانى « رفع اللواء لنا بها فى مجمع » فقد أخذه بعض الشراح القدماء على انه حقيقة لا مجاز فقالوا « وكانوا فى الجاهلية اذا غـدر الرجـل رفعوا له بسوق عكاظ لواء ليعرّفوه الناس » وأضافوا ان لكل غادر لواء لكن هذا الفهم لا نجد عليه دليلا فى مراجع التاريخ والأدب التى تسجل أخبارهم المفصلة ، ويبدو لنا صعب التصديق اذا أجدنا فهم أحوالهم فى ذلك العصر ، فهو يبدو لنا مجرد خطأ فى فهم هذا الشطر للحادرة . لذلك نرجح قول الشراح الآخرين الذين فهموه على انه تعبير مجازى محض ، فقالوا « والغادر كأنما رفع له بغدره لواء نصب له فى الناس ليعرفوه به » ، واستشهدوا لهذا بقول زهير

وتُوقَدْ نارُكم شَرراً ويُرفع لكم فى كل مَجْمَعةٍ لِواء

فاذا عدنا الى هذا البيت فى ديوان زهير وشرحه القديم (وهو البيت الأخير من همزيته « عفا من آل فاطمة الجواء ») ازداد يقيننا من أن هذا التعبير فى كلا بيتى الحادرة وزهير مجاز محض لأن التعبير

الذى يسبقه فى بيت زهير « توقد ناركم شررا » هو أيضا مجرد مجاز معناه كما يقول الشارح القديم « يظهر أمركم وينتشر خبركم . وقوله شررا أى ليست بنار حطب انما هى نار شهرة يطير لها شرر فى الناس ، وضرب الشرر مثلا لما ينتشر عنهم ويشهر من أمرهم . والنار يضرب بها المثل فى الشهرة » وهنا استشهد الشرح القديم لديوان زهير ببيت للأعشى ثم استمر يقول « ويرفع لكم فى كل مجمعة لواء » هذا أيضا مثل ، أى يظهر أمركم فى المحافل ويشهر غدركم وجاء فى الحديث « لكل غادر لواء يوم القيامة »

وهكذا يعطى شرح ديوان زهير بقية القول الذى بتره شرح المفضليات ، فاذا به حديث عما سيحدث يوم القيامة لا اخبار بما كان يحدث فى أيام الجاهلية وقد كنا نرجو أن يتدبر هذا الأستاذان الفاضلان شاكر وهارون فى طبعتهما للمفضليات التى نشرتها دار المعارف قبل أن يسرعا فى تلخيصهما للشرح القديم الى تقرير المعنى الحقيقى دون اشارة الى احتمال المجاز

أما افتخار الحادرة فى هذا البيت بأن قبيلته لا يصدر منها غدر ، فسنرى رأينا فيه بعد ، ولكن تنظر قبل هذا فى بيته التالى الذى يتم هذا المعنى

١٠ ــ إنّا نعفّ فلا نُريب حليفنا ونكفّ شحّ نفوسنا فى المطمع

يقال رابنى الشىء ريبا اذا تيقنت منه بالريبة ، وأرابنى اذا كنت فيه شاكا ومعنى هذا ان أراب تدل على التشكك الخفيف ، وراب تدل على الشك القوى الذى يكاد يبلغ مرتبة اليقين ومن هذا ندرك ان فخر الحادرة يكون أقوى اذا قرأنا « نريب » بضم الراء لا بفتحها ،

لأنه يكون نفيا لمجرد أحداث الشك فى نفس الحليف وهو فى هـذا الشطر الأول يتم معناه الذى بدأه فى بيته الماضى ، فيقول ان قبيلته لا يصدر عنها غدر ، ليس هذا فحسب بل لا يصدر عنها أهون سلوك يثير مجرد التشكك فى نفوس حلفائها أما الشطر الثانى فسفره بعض الشراح على أن الشح هو البخل ، وقالوا ان معناه نمنع أنفسنا من البخل عند طمع الطامع فى معروفنا . وبهذا حولوا مجرى الفخر من افتخار بالوفاء الى افتخار بالكرم . لكننا لا نقبل هذا الشرح ، ونراه عجزا تاما عن فهم السياق الذى فيه الشاعر فقوله « فى المطمع » لا يعنى طمع الآخرين فى معروفنا ، بل يعنى طمعنا نحن فى الحليف . فالشاعر لا يزال فى معرض الفخر بوفائهم لحليفهم وعدم غدرهم به والشح على شرحنا هذا هو الجشع ونجد لهذا المعنى ما يعززه فى شرح آخر قديم « ان افتقرنا لم نأكل حلفاءنا وجيراننا ، أى لا تشح نفوسنا فتحملنا على أكلهم ان أضقنا ، بل نعف عن ذلك ونتكرم ولا نجعل أموالهم وقاية لأموالنا » لكننا لا نوافق على قول هذا الشرح « ان افتقرنا » وقوله « ان أضقنا » بل نرى ان المعنى هو : ان أصاب حليفنا ضعف وأمكنتنا منه الفرصة وضمنّا أن نعتدى عليه ونسلبه ماله دون أن يستطيع لنا دفعا أو منا انتقاما فاننا مع ذلك لا نفعل ولا نغدر بحلفنا معه . بل نكفه ما يثور فى نفوسنا من الطمع فيه ونؤثر أن نحتفظ بوفائنا وأن نبر بذممنا ، فلا نغدر به بل لا يصدر من سلوكنا العملى أقل بادرة على رغبة الغدر ، وذلك لأننا نقمع هذه الرغبة قمعا شديدا وبهذا يكون هذا الشاعر الجاهلى يعترف اعترافا جميلا بثورة الطمع ورغبة الاعتداء فى نفوسهم البشرية المعرضة للاغراء القوى (وقد كان طروء الضعف على الحليف اغراء قويا استجاب له كثيرون منهم ، كما سنشرح بعد قليل) ، لكنه يعتز بأن قومه يكبحون هذه الرغبة كبحا شديدا .

وبعـد ، فقد رأينا أول صفة يفخر بها الحادرة لقومه لم تكن الشجاعة ، ولا الكرم ، ولا شيئا آخر غير الوفاء وعدم الغدر بالأحلاف . فما رأينا فى هذا ، وعلام يدل فخره هذا من صفات العـرب القدماء وأحوالهم فى ذلك العصر الجاهلى ؟

هذا سؤال صعب يتعلق بمشكلة دقيقة هى : كيف نفهم فخر الشعراء بصفات معينة فيهم أو فى قبائلهم ، وكيف نفسر دلالة هذا الفخر ؟ هل نستدل به على شيوع هذه المحامد وثبوتها للعرب الجاهليين جميعا ؟

هذا ما يفعله من يأخذون دلالة الكلام مأخذا سطحيا ، فيسرعون بأن يقولوا كان العـرب فى جاهليتهم ثابتى الوفاء ، بارين بعهودهم وذممهم ، يربأون بأنفسهم أن يغدروا بحلفائهم ، فاذا وعد أحدهم وعدا أوفى به وأوفت معه قبيلته ، يعظمون الأحلاف فلا ينقضونها مهما يقاسوا بسببها من حروب ، بدليل قول الشاعر أسمى ويحك هل سمعت بغدرة انا نعف فلا نريب حليفنا

وهكذا يمضى هؤلاء فى رسم صـورة مبالغة للعرب الجاهليين ، يثبتون لهم فيها كل الفضائل ، وينفون عنهم جميع الرذائل ، ويجعلونهم آية منقطعة النظير بين أجناس البشرية وشعوبها جميعا فعلى نفس القياس يثبتون لهم الكرم ، والشجاعة ، والنجدة ، والمروءة ، والتعفف ، وغيرها من الخصال الحميدة ؛ وينفون عنهم أضدادها ، مستشهدين بأقوال الشعراء الذين افتخروا بهذه المحامد ونفوا أضدادها عن أنفسهم أو قبائلهم

والحقيقة البسيطة التى يغفلها هؤلاء السذج هى ان هذه الأشعار التى يستشهدون بها ، لو انتبهوا اليها وأحسنوا فهمها وتعمقوا دلالتها ،

تشهد هى نفسها بأن العرب الجاهليين كان منهم الغادرون ، وكان منهم الجبناء ، وكان منهم البخلاء ، وكان منهم المتهربون من اغاثة الملهوف ، والجشعون الذين لا يعرفون تعففا ، والا لم يكن داع لفخر الشاعر ما دامت تلك الفضائل صفات مشتركة للجميع وما دامت أضدادها لا تقع أبدا من أفراد آخرين أو قبائل أخرى وهل كان الحادرة يفخر مثلا بأن قومه ليسوا من أكلة لحوم البشر ؟ بل كان العرب جميعا قد تجاوزوا من قديم هذه المرحلة البدائية ، التى ظلت عليها أجناس وجماعات أخرى فى آسيا وأفريقيا بعد ذلك التاريخ بمئات السنين ، فلم يعد مسوّغ لأن تفخر احدى القبائل العربية بأنها لا تأكل لحوم الآدميين

فبيتا الحادرة ان دلا على أن قبيلته لا يحدث منها غدر بالحلفاء ، فهما يدلان أيضا ، دلالة عكسية لا محيد عنها ، على ان بعض القبائل الأخرى يحدث منها الغدر ويشتهر أمره بل قد رأيت كيف اعترف الحادرة بصدقه الرائع انهم هم أنفسهم يثور بهم الطمع فى حليفهم فيحتاجون الى أن يكفوه

وأما أعداء العرب فيتطرفون فى الناحية المضادة ، ويرسمون لهم صورة تامة الحلكة ، ينسبون فيها اليهم الغدر الدائم وانعدام الوفاء ، ويجعلونهم لا شىء أكثر من لصوص وقطاع طرق لا يؤمن جانبهم أبدا ويستشهدون لهذا بكثرة حوادث الاعتداء والاغارة والسلب والنهب بين قبائلهم ، وخصوصا قبل الاسلام لكنهم لا يقصرون اداناتهم على العرب الجاهليين يصورونهم كما يشاءون ، بل يزيدون فيدعون ان الغدر طبع أساسى فى العربى يلزمه دائما ولا يمكن تجرده منه وهذه هى الصورة الشائعة عن العرب فى كثير من الكتب والمقالات الغربية التى وضعت ولا تزال توضع فى دراسة تاريخ العرب وأحوالهم

والذى ينساه هؤلاء المتعصبون على العرب هو أن ينظروا فى طبيعة العصر وأحوال البيئة ومرحلة الاجتماع . وأن يتأملوا فى نظرة الجاهليين أنفسهم الى حوادث الاعتداء التى يستشهدون بها ، وما تواضعوا عليه وقبلوه بشأنها . فالعرب قبل الاسلام كانوا يعدونها أمورا طبيعية وأعمالا مشروعة ، لأن مجتمعهم الذى ارتكز على وحدة القبيلة ولم يعرف وحدة غيرها فى صحرائهم المجـدبة القاسية ، كان قائما على تنافس القبائل وتصارعها فى الحصول على موارد الرزق القليلة المتناثرة ، كما كانت أمم العالم الى عهد قريب تظن مثل هذا التنافس والتصارع أمرا مشروعا بين الأمم لا يثير منها استنكارا أو ادانة فكل قبيلة كانت تتوقع من القبائل الأخرى أن تغير عليها وتسلبها ما تملك ان استطاعت ، وكانت تنتظر هذا الهجوم وتستعد له وتسعى لصده بكل ما يسعها جهدها ، فاذا نجحت فى الاحتفاظ بمالها كان هذا هو البرهان الوحيد على حقها فى امتلاكه ، والا فلا

لم تكن القبائل اذن تنظر الى هذه الغارات المتكررة على انها خيانة أو غدر يستثير الذم والانكار ، اللهم الا فى حالة واحدة ، هى أن يكون هناك حلف أو ولاء بين القبيلة الغازية والقبيلة المغزوة . والحلف يكون بين قبيلتين متكافئتى القوة تجدان من مصلحتهما المشتركة أن تتعاهدا على كف اعتداء احداهما على الأخرى أو على التشارك فى ماء ومرعى أو فى تأمين طرق القوافل المارة بأرضيهما والولاء يكون بين قبيلة قوية وقبيلة ضعيفة تحتمى بها

فالهجـوم فى ذاته لم يكن العـرب الجاهليون يعدونه غدرا ، بل لم يكونوا يعدونه سرقة ، الا اذا حدث من قبيلة على قبيلة يجمعها بها حلف أو ولاء . والحلف فى الأصل هو القسم ، والحلف والحليف

هو الصديق يحلف لصديقه ألا يغدر به ، كما تخبرنا معاجم اللغة والولاء من ان الولى يتولى أمر مولاه ويتكفل بنصره وحمايته ومن هذا تزداد فهما لمعنى الفخر فى بيتى الحادرة ، ولماذا يخص « الحليف » بالذكر فى ثانيهما ومن يتجاوز هذا المفهوم فى الحكم على غارات القبائل قبل الاسلام ، فيعد كل غارة تحدث غدرا ، يتجاوز حد الانصاف الواجب فى كل دراسة تاريخية يجب أن تراعى أحوال العصر وقيم المجتمع حتى لا تسقط فى التشويه التاريخى الذى يدل على اقفار صاحبه من الحاسة التاريخية

ليس معنى هذا اننا بالضرورة نوافق كل مجتمع على جميع قيمه ما دام هو يقبلها ويرتضيها ، ولا معناه اننا نتنازل عن حقنا فى الحكم على المرحلة الأخلاقية المعينة التى بلغها مجتمع ما بمعايير تستقريها من تطور الضمير الأخلاقى عبر التاريخ الانسانى فنحن مثلا نسلم بأن الجاهليين كانوا فى معظمهم على مستوى أقرب الى البدائية فى كثير من نواحى سلوكهم الشائع . انما الذى نعيبه هو الاسراف المتنطع فى ادانة قوم بمطالبتهم بدرجة لم تكن ظروفهم المكانية والزمانية ، المادية والثقافية ، تسمح لهم بأن يبلغوها هذا العمل لا يقل فسادا وسخفا عن ادانة الطفل لأنه لم يبلغ من القوة البدنية أو التفتح العقلى أو التمييز الأخلاقى ما بلغه الكبار

هذا عن العرب الجاهليين أما حين جاء الاسلام فقد تغير الوضع ، وصار من حقنا أن نأخذ على القبائل استمرارها فى التعادى والتغازى فقد جاءهم دين رفيع لا يحرم عليهم الغدر بين الحلفاء والموالى فحسب ، بل يحرم عليهم مجرد هذا التصارع القبلى ، ويدعوهم الى أن يحلوا بينهم السلام والتآخى والوحدة ، ويضم شملهم جميعا فى أمة متحدة ،

فينقلهم بذلك من طور أخلاقى الى طور لا شك فى انه أعلى منه وأكثر تقدما

فاذا لزمنا هذا الاتزان التاريخى الواجب وعدنا الى العرب قبل الاسلام ، لنناقش مسألة الوفاء والغدر بينهم ، قلنا انهم بلا شك كانت تكثر بينهم حوادث الغدر ، أى اعتداء القبيلة على حليفها أو مولاها ، هذا ما نسلم به ولا ننكره ، لكنهم كانوا فى أواخر العصر الجاهلى يذمون هذا الغدر ويستشنعونه ، وبدأت القبائل الكبيرة على الأقل تعده عارا كبيرا ينبغى أن تتبرأ منه

وهذه هى المرحلة الأخلاقية التى يدل عليها هذان البيتان للحادرة . فهما من ناحية يثبتان وقوع الغدر من بعض القبائل ، ومن ناحية أخرى يثبتان تعالى بعض القبائل عليه فاذا أردنا أن نزداد تقديرا لهذه المرحلة المتوسطة بين بين ، فلنلجأ الى شعراء آخرين ، ولنقرأ فى حماسة أبى تمام قول أحدهم (المقطوعة رقم ١٤٩ من باب الحماسة)

قتلوا ابن اختهمو وجار بيوتهم   من حَيْنهم وسفاهةِ الألباب

غدرت جَذِيمةُ غيرأنى لم أكن   أبداً لأُولِفَ غدرةً أثوابى

وإذا فعلتم ذلكم لم تتركوا   أحدا يذُبُّ لكم عن الأحساب

وقول الآخر (المقطوعة رقم ١٧١ من نفس الباب)

ونحن الذين لا يروَّع جارُنا   وبعضهمو للغدر صُمٌّ مسامعُه

وقول الآخر (المقطوعة رقم ١٤ من باب الهجاء)

لقد كان فيكم لو وفيتم لجاركم   لِحىً ورقابٌ عَرْدةٌ ومناخِرُ

أى لأثبتم بذلك انكم رجال حقا لا صبيان ، رجال ذوو لحى

وذوو رقاب صلبة شديدة وذوو حمية . وقول الآخر (المقطوعة رقم ٢٣ من باب الهجاء) :

غدرتَ بأمر كنت أنت دعوتَنا ... إليه وبئس الشيمةُ الغدرُ بالعهد

وقد يَترك الغدرَ الفتى وطعـامُه ... إذا هو أمسى حَلْبَةٌ من دم الفصد

أى برغم كونه فى جوع شديد يضطره الى أن يفصد عرق بعيره فيصنع منه طعاما لا يجد سواه رادا لجوعه .

ما أعظم حاجتنا اذن الى أن نعدل من كتبنا المدرسية الرخيصة فى تاريخ الأدب ، التى ترسم للعرب الجاهليين صورة مبالغة تثير استهزاء أعدائنا وتفتح لهم بابا للطعن فينا اذ يسهل عليهم اثبات كذبها وأن نحل محلها صورة أخرى تكون فى وقت واحد أقرب الى الحقيقة والصدق وأكثر انصافا للجاهلين وتعاطفا مع حدودهم التى تحددوا فيها . فواقع الحال بينهم فى ذلك العصر القريب من الاسلام كان نزاعا بين تقليد جاهلى قديم يقوم على « شريعة الغاب » التامة القسوة والدموية ، التى يفتك فيها القوى بكل من هو أضعف منه دون رحمة أو رعاية لعهد أو ميثاق ، وبين حس أخلاقى جديد ظهر أولا فى عدد من أفرادهم الممتازين المفكرين ثم بدأ يسود القبائل الكبيرة ذوات الأنساب والأحساب أما شريعة الغاب القديمة فقد صورها زهير فى قولته المشهورة « ومن لا يظلم الناس يظلم » ، وان كان ينبغى علينا أن ندرك ان زهيرا — وكان من أرفعهم مستوى أخلاقيا — لم يقصد أن يقول انه راض عن هذه الحال ، بل هو يسجل واقعا بغيضا لا يحبه هو ولا يوافق عليه ويزيد من تأففه بالحياة السائدة فى عصره وأما الضمير الأخلاقى الجديد فلعل من الأسباب التى ساعدت على تنميته وتقويته هو أن تلك القبائل الكبيرة

كانت تعتمد فى جزء عظيم من مصدر رزقها ، لا على رعى الابل التى لم تكن تكفى فى ذاتها لتحصيل رزق غنى حقا ، بل على ارشاد القوافل وحماية طرقها المارة بأرضها ، تلك القوافل الثمينة بين الجنوب والشمال — أى بين اليمن والهند والجزر التى نسميها الآن أندونيسيا من ناحية ، وبين الامبراطوريتين العظيمتين بيزنطة وفارس من ناحية أخرى ، عبر الشام والعراق — هى التى أمدت كبار أغنياء العرب بالمورد الحقيقى لغناهم . لا عجب أن تدرك هذه القبائل انه لا بقاء لمصدر غناها هذا ان لم تحتفظ بشهرة الأمانة والوفاء وتتنزه من الغدر مهما يكن قوى الاغراء أضف الى هذا ان عددا من مفكريهم قد انتهوا من تجاربهم المرة الى أن هذا الغدر المتبادل لا يفيد فى النهاية أحدا منهم بل يضرهم جميعا . ونحن نقرأ فى ختام أخبار داحس والغبراء نصيحة قيس بن زهير « عليكم بالوفاء فبه تتعايشون » ثم جاء الاسلام فنصر هذا الضمير الجديد وسعى فى تغليبه ، ومن هنا نفهم الحاح القرآن فى آيات متعددة على ضرورة الوفاء بالعهود وعدم نكث المواثيق ، واصراره على هذا لا فى علاقات المسلمين بعضهم ببعض فحسب ، بل فى علاقاتهم بغيرهم مالم يبدأ الآخرون بنقض العهد

لكن طبيعة الصحراء ، وقوة التقاليد العتيقة ، كثيرا ما عاندت تعاليم الاسلام أو دفعت البدو الى الارتداد عن قيمه الرفيعة لذلك لم يخل تاريخهم بعد الاسلام من أعمال الغدر ومن مجرد الاعتداء الذى جاء الاسلام ينهاهم عنه لا عن الغدر وحده أما قبيلة الحادرة قبل الاسلام — اذا صدقنا فخره ، ونحن مقتنعون بصدقه — فكانت ممن ارتفعوا أو بدأوا يرتفعون على شريعة الغاب الجاهلية القديمة ، ان لم يكن فى تحريم الاعتداء اطلاقا ، ففى استنكار الغدر بين الحلفاء .

والحادرة نفسه يصور فى بيته العاشر ان قومه لم يستطيعوا هـذا التعفف الا بعد صراع قوى مع ما يثور فى نفوسهم من غريزة الطمع . لكننا نزداد تقديرا لبيتيه اذا قارناهما بقول النجاشى يهجو بنى العجلان :

قبيّلة لا يغـــــدرون بذمة   ولا يظلمون الناس حبةَ خردل

فهو لا يقول هذا مدحا لهم ، بل احتقارا من شأنهم (ولهذا صغر « قبيلة ») ، فهو يعتقد ان تجردهم من الغدر بذممهم والاعتداء على الناس ظلما هو منقصة لهم ، لأنه يدل على ضعفهم ، ولو كانوا قبيـلة قوية لغدروا وظلموا ! روى ابن قتيبة فى سيرة النجاشى فى « الشعر والشعراء » أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه لما شكا اليه بنو العجلان هجاء النجاشى اياهم بهذا البيت قال ليت آل الخطاب هكذا كانوا

بل استمع الى هذا الشاعر الآخر ، قريط بن أنيف ، يتأفف من ضعف قومه بنى العنبر من تميم ، ويستدل على ضعفهم هذا باتتفائهم من الشر ، وغفرانهم لأهل الظلم ، ومقابلتهم الاســاءة بالاحسان ، وخشيتهم الله ! (القصيدة الأولى فى باب الحماسة من حماسة أبى تمام) :

لـكنّ قومى وإن كانوا ذوى عدد   ليسوا من الشرّ فى شىء وإن هانا

يَجْزُون من ظلم أهل الظلم مغفرةً   ومن إساءة أهل السوء إحسانا

كأنّ ربّك لم يخلق لخشـــيته   سواهمو من جميع الناس إنسانا !

وهذا هو القطامى التغلبى يفخر بقومه الأقوياء (القصيدة رقم ١١٧ من باب الحماسة)

من تـكن الحضارةُ أعجبته   فـــأىّ رجال باديةٍ ترانا

ومن رَبَط الجِحاشَ فإنّ فينا   قنًا سُــلُبًا وأفراسا حِسانا

وكنَّ إذا أغرن على جَناب   وأعوزهن نَهْبٌ حيثُ كانا
أغرن من الضِّباب على حُلولٍ   وضبّةَ ، إنه من حان حانا
وأحياناً على بكرٍ أخينـــا   إذا ما لم نجد إلاّ أخانا !

ومن المهم جدا أن تنتبه الى أن القطامى قد قال هذه الأبيات فى معرض الفخر باحتفاظ قومه ببداوتهم ورفضهم للحضارة الجديدة ، فهم اذن يصرون على البداوة القديمة بكل تقاليدها العتيقة ويرفضون النظام الحضارى الجديد الذى جاء الاسلام يدعو العرب اليه ويسعى فى نقلهم اليه بما مهد لهم من وسائل روحية ومادية ، سياسية واجتماعية وثقافية .

واستمع أخيرا الى جواب جعيل بن علقمة التغلبى حين سأله عبد الملك ابن مروان ما مبلغ عزكم ؟ فقال لا يطمع فينا ولا نؤمن !

ما أعظم ارتفاع الحادرة قبل الاسلام على هؤلاء البدو الذين أصروا على الاحتفاظ بروحهم الجاهلية القديمة .

* * *

أما وقد فخر الحادرة بوفاء قومه فى بيتيه الماضيين ، فانه ينتقل فى بيته التالى الى الفخر بكرمهم أى سخائهم بالمال فى الشطر الأول ، وببلائهم فى الحروب فى الشطر الثانى

١١ ــ ونقى بآمن مالنا أحسابَنا   ونُجِرُّ فى الهَيْجا الرماحَ وندَّعى

نلاحظ انه قدم السخاء على البلاء فى الحروب ، والسبب هو ان السخاء أكبر صلة بما كان فيه من فخر فى بيتيه الماضيين فكما ان قبيلته تحرص على سمعتها الطيبة أن تشوبها شائعات الغدر ، فتكف طمعها فى الاستيلاء على مال الحليف ، كذلك هى تحرص على الاحتفاظ بأحسابها ، فتحميها ببذل مالها النفيس وأحساب القبيلة ما تكتسبه

لاسمها من ذكر حميد بأعمالها المجيدة ، فى حين أن الأنساب هى موضعها السلالى من تفرعات القبيلة العربية . وواضح ان القبيلة لا بد لها فى هذه الأنساب ، فهى لا تستطيع أن ترتفع بنسبها اذا كان وضيعا بمعايير الأنساب الجاهلية ، أى اذا لم تنتم الى جماعة من الجماعات التى كانوا يعدونها شريفة النسب وقد بلغ من ايمانهم بالنسب أن اعتقدوا ان النسب الوضيع ، أو اللئيم كما سموه ، لا يزكيه عمل مهما يكن حميدا . ومن هذا تدرك انهم قبل الاسلام كانوا يؤمنون بأرستقراطية مسرفة تساوى فى اسرافها الأرستقراطية الانجليزية فى العصر الفكتورى ، حين كان الانجليز يؤمنون أن بعض الدماء زكية أو « زرقاء » بطبيعة وراثتها ، وان من ولد من العامة لا يصير أبدا الى أن يكون من الأشراف ، حتى قالوا ان الملك يستطيع أن يمنح الألقاب ولكنه لا يستطيع أن يجعل من الشخص العادى « جنتلمان »

ومن هذا تدرك أيضا ان من أبعد الأشياء عن الصحة أن تنسب الى الجاهليين أى ايمان بالديمقراطية الصحيحة . ويجب علينا فى هذا المجال ألا نخلط بين الديمقراطية الصحيحة ــ وهى التى تنبع من ايمان عميق بأن الناس متساوون فى قيمتهم الانسانية ، وان لكل منهم حقا متساويا فى الحياة الكريمة — وبين التقارب فى الحالة الاقتصادية الذى فرضته على معظم الجاهليين طبيعتهم الصحراوية الشحيحة القاسية ، كما يجب ألا نخلط بين الديمقراطية وبين الفوضى أو شبه الفوضى التى شاعت بين القبائل ، والتى جعلت البدو شديدى الرعونة كثيرى الشغب نافرين من الخضوع للحكم والسلطان فهم برغم ذلك كله قد آمنوا وسلموا بأن بعض الناس بطبيعة ميلادهم أشرف من سائرهم ، وظلت تلك عقيدتهم الأرستقراطية حتى جاء الاسلام يحاربها كما حارب معظم قيمهم الجاهلية ،

ويعلمهم ان المرء بعمله لا بأصله ، فلم تلق منهم هذه القيمة الجديدة قبولا كبيرا أول الأمر ، واحتاجت الى زمان طويل قبل أن يقتنعوا بها .
استمع الى قول عمرو بن معديكرب فى ديوان الحماسة (القصيدة رقم ٣٥ فى باب الحماسة) :

ليس الجمال بمئزرٍ　　فاعلمْ وإن رُدِّيتَ بُرْدا
إن الجمال معادن　　ومناقب أورثن مجدا

وهو يعنى بالمعادن الطبائع الشريفة التى يرثها الرجل الشريف عن آبائه الأشراف . فهذا الشاعر الاسلامى لا يكتفى بالمناقب ، وهى الأعمال الحميدة التى يقوم بها الفرد ، بل يصر على المعادن أيضا قبل أن يسلم لفرد بالمجد ، بل المناقب نفسها لابد أن تكون متوارثة من الآباء !

وهذا أيضا جميل بن معمر يقول (المقطوعة رقم ١٠٣ من باب الحماسة) :

بنو الصالحين الصالحون ومن يكن　　لآباء صدق يلقَهم حيث سيّرا

فهى نفس العقيدة الجاهلية ، وان كان الشاعر فى شطره الأول قد استبدل بالشرف والمجد كلمة اسلامية : الصلاح ونرى خير رد عليه مثلنا العامى : يخلق من ظهر العالم فاسد !

لكن حتى اذا كانت القبيلة ذات نسب شريف فانها يجب عليها أن تدعمه بأعمال مجيدة ، والكرم من أهمها . وكلما كان علو نسبها كانت حاجتها الى أن تؤكده بالقيام بمستلزماته وواجباته ، من اكرام الضيف ، ومعونة المحتاج ، وحمل الحمالات أى الديون والديات التى لا يستطيع غارموها أداءها ، وسائر الواجبات التى عددوها وألزموها ساداتهم فالحادرة يفخر بأن قومه يحمون أحسابهم ببذل آمن مالهم ، وآمن المال

بكسر الميم هو المال الخالص الشريف الذى أمن لنفاسته أن ينحر ، أى الابل والخيل التى يبلغ من جودة سلالتها انهم لا يذبحونها ، وكان العرب يحتفظون بشجرات الأنساب لابلهم وخيلهم العتاق . فان قرأت آمن بفتح الميم كان أفعل تفضيل ، أى أوثقه فى تفوسهم ، فيكون وصفا لعاطفتهم نحو هذا المال من الاعزاز ، وهم لا يعزونه الا لشرفه وجودة سلالته

وهذا يضطرنا الى أن نناقش مسألة كرمهم أى سخائهم بالمال كما ناقشنا مسألة وفائهم . وهنا أيضا يتوقف الأمر على طريقة فهمنا لدلالة الشعر ، أما الصورة الشائعة فتدعى ان العرب الجاهليين كانوا نهاية الكرم ، وتذكر لنا أخبار حاتم الطائى وقصصه العديدة ، ومن أشـــهرها قصته اذ نحر فرسه النفيس ليطعم به رسول قيصر الروم ، وكان القيصر قد أرسل رسوله ليمتحن ما بلغه عن كرم حاتم بأن يسأله أن يهب له ذلك الفرس ، فالصورة الشائعة تريد منا أن نصدق انهم كانوا جميعا عـلى هذه الدرجة من السخاء . ولا ينتبه المستشهدون بهذه القصة — التى لا شك لدينا فى انها مخترعة — الى انها لم تشتهر الا لأنها على أى حال ترسم مثلا أعلى نادر الوجـود أثار عجب العرب أنفسهم كذلك لا ينتبهون الى أن هذه الأشعار الكثيرة التى يستدلون بها على قضيتهم لها دلالتها العكسية لو أنعموا النظر فيها ، والا لم يكن داع الى تفاخر الشعراء بكرمهم لو كان الجميع كرماء

ومن الناحية الأخرى نجد لأستاذنا الكبير الدكتور طه حسين فصلا طريفا فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » يكذب به هذه الصورة الشائعة فيتطرف فى النقيض اذ يطيل الحديث عن بخل العرب وحرصهم على المال ، ويستمد صورته من القرآن الكريم وتصويره لبخلهم وحرصهم وحبهم للمال وغرامهم بالربا ثم يستعمل هذا التناقض بين الصـــورة

التى يرسمها القرآن والصورة التى يعتقد ان الشعر الجاهلى يرسمها لكرمهم حجة من حججه فى رفض صحة هذا الشعر واثبات نحله .

والطريف فى هذا ان أستاذنا الكبير فى جهاده لهدم الصورة الشائعة عن كرم العرب لا ينتبه الى انه قد وقع فى نفس الخطأ الذى وقع فيه من يرسمونها ، فأخطأ الدلالة الصحيحة التى يدلها الشعر الجاهلى ، وظنها مناقضة للصورة التى يرسمها القرآن ، والحق أن لا تناقض ، فالشعر الجاهلى لا يرسم للعرب الجاهليين صورة الكرم التام الا اذا أخطأنا الاستنباط وغفلنا عن دلالة الكلام ، والا اذا كانت معرفتنا بالشعر الجاهلى معرفة محدودة وهذا الخطأ لا يقوم حجة على الشعر الجاهلى نفسه

فاذا تركنا كل هذا التجادل بين الفريقين المتطرفين والتمسنا الحقيقة التاريخية الهادئة التى تشهد بها أخبار الجاهليين وأشعارهم ، وجدناها ذات شقين : أولهما ان العرب كسائر الأجناس البشرية كان فيهم الكرماء والبخلاء ، فهم لم يتفردوا بين البشر جميعا بطينة تعلو على الطينة الآدمية . وثانيهما انهم مع هذا قد توفرت لهم أسباب مادية واجتماعية جعلت الكرم مثلا رفيعا من أعلى مثلهم ومن أكبرها حثا لهم على محاولة تحقيقه والاقتراب منه ، ولكن حدت معظمهم عن بلوغه حدود عديدة . فلنحاول الآن أن نثبت كلا شطرى الحقيقة ، وأن نتبين طبيعة هذه الحدود .

نجد فى حماسة أبى تمام أشعارا لبخلاء يعتذرون عن بخلهم ، وأشعارا يتخوف أصحابها من الفقر ويذمونه ويبررون سعيهم الى الغنى وحرصهم على المال وأشعارا تذم البخلاء أضف الى هذا كله ان كل افتخار بالكرم يثبت البخل فى آخرين ، كما شرحنا طريقة الاستدلال الصحيح .

هذا كله حق ، ولكن الفهم التاريخى الصائب ، دعك من العدل ، يقنعنا بأن الكرم كان يحتل فى قائمة الفضائل عندهم مكانا يفوق مكانه لدى أم أخرى كثيرة ، وانهم قد أجلوه اجلالا عميقا وبلغ من تقديرهم له انهم بالرغم من تقديسهم الذى شرحناه للنسب الرفيع ، اعتقدوا ان البخل يزرى بهذا النسب ، ولعله الخلة الوحيدة التى اعتقدوا انها تهدم النسب. بل تأمل فى تسميتهم السخاء بالكرم ، والكرم فى الأصل ليس السخاء بالمال ، بل هو عتق السلالة ورفعة النسب ، تجدها دليلا على قرنهم بين الوصفين ، واعتقادهم بضرورة تلازمهما ، فكريم الأصل لابد أن يكون كريم الفعل أى سخيا وعلى هذا الضوء تستطيع أن تجيد فهم هذه الأبيات التى قالها السموأل (القصيدة رقم ١٤ فى باب الحماسة) :

صَفَونا فلم نَكْدَرْ وأخلص سِرَّنا إناثٌ أطابت حَمْلَنا وفحول

عَلَوْنا إلى خير الظهور وحطَّنا لوقتٍ إلى خير البطون نزول

فنحن كماء المُزن مافى نِصابنا كَهامٌ ولا فينا يُعَدّ بخيل

انظر كيف انساق الشاعر ، وهو فى معرض الحديث عن شرف سلالتهم ورفعة نسبهم ، انسياقا طبيعيا الى نفى البخل عنهم ، فكيف يكون منهم البخيل ونسبهم على هذا الصفاء والزكاء ؟

ومن هذا أيضا نستنبط حقيقة أخرى هامة ان الكرم كواجب مفروض كان يلزم اشرافهم وحدهم ، أما للآخرين فهو مثل عال يجلونه ويسعون جهدهم اليه لكنهم لا يلامون اذا قصروا فى بلوغه . فذوو النسب الشريف يحتاجون الى ممارسته ليحفظوا أحسابهم التى تعزز أنسابهم ، وغيرهم يقلدونهم وفق المثل المشهور : الناس على دين ملوكهم . وهذا بدوره يدفعنا الى أن ننظر نظرة موضوعية فى حقيقة الكرم الجاهلى

الذى تمدحوا به قبل الاسلام ، حتى نرى اختلافه الجسيم عن نوع الكرم الذى جاء الاسلام يعلمهم اياه ويحضهم عليه

فالحق ان السبب الأساسى فى ايجاد ذلك الكرم الجاهلى واحلاله منزلته العالية فى قائمة فضائلهم الاجتماعية كان سببا اقتصاديا فتلك الحياة البدوية المتنقلة كانت مهددة دائما فى أساس رزقها ، وهو ماء المطر الذى قد ينقطع سنة أو سنين متعاقبة عن أراضى القبيلة . فما من قوم أغنياء الا وهم عرضة لأن يصيروا فقراء فى أشد الحاجة اذا أصابتهم السنة أى القحط . والذين يقوم معظم ثرائهم على ارشاد القوافل وضمان سلامتها لا يأمنون أن تتحول طرقها عن أراضيهم ، وهى قد تحولت مرارا عديدة فى تاريخ ما قبل الاسلام .

اهتدى الجاهليون الى « الكرم » كوسيلة للاحتياط من هذا التقلب ، وتخفيف أسوأ عواقبه ، فهو نوع من ضمان المستقبل ، أو سمه « التأمين الاجتماعى » ان شئت . فالمال كما يقول شاعرهم غاد ورائح ، ولا يبقى منه الا الأحاديث والذكر ، فان اشتهر عنك انك كنت كريما فى زمن غناك ، فهذا أجدر أن يحمل الآخرين على معونتك اذا افتقرت واحتجت . لذلك يقول أحد شعراء الحماسة (المقطوعة رقم ٢٣ فى باب الأدب) :

ولا تحرم المولى الكريم فإنه   أخوك ولا تدرى لعلك سائله

ويقول آخر (المقطوعة رقم ١٩ فى نفس الباب)

وإنك لا تدرى إذا جاء سائل   أأنت بما تعطيه أم هو أسعدُ

عسى سائلٌ ذو حاجة إنْ منعتَه   من اليوم سُؤْلاً أن يكون له غد

الحقيقة اذن هى ان كرم العرب قبل الاسلام كان منظورا فى معظمه الى الفائدة المادية التى تعود على صاحبه ، أو « الاستكثار » كما سماه

القرآن الكريم فى نهيه الرسول عليه السلام عن هذا النوع من الاحسان . لا نريد بهذا أن نطعن فى فضله أو ننكر فائدته الاجتماعية الجليلة ، فنحن ممن يسلمون بأهمية العوامل الاقتصادية فى تحديد مقاييس الفضيلة التى تشيع فى مجتمع معين ، لكن نريد أن نتبين منزلته الحقيقية بين الفضائل ، لنرى انه كان فضيلة أو « قيمة » اجتماعية ولم يكن فضيلة نفسية ، نعنى انه لم يكن ذلك النوع الخالص من الكرم القلبى الصادر عن تعاطف عميق وتألم وجدانى يشعر به المرء نحو المعدمين فيأسى لما يعانون من الضر ولا كان صادرا عن ضمير أخلاقى رفيع يستنكر تفاوت الحظوظ ويسعى الى عدل الميزان المختل بين الموهوبين والمحرومين . أما الذى جاء يعلم العرب هذا النوع السامى من الكرم ، هذا النوع الذى يفعله صاحبه لمجرد حب الخير ، ولا ينتظر عليه جزاء بل لا ينتظر عليه شكورا ، والذى يفعله صاحبه خفية لا مباهاة ولا مراءاة ولا اكتسابا للفخر ودعما للحسب وصيانة للنسب ، يفعله خفية حتى لا تعلم شماله ما أعطت يمينه — فذلك هو الاسلام .

لسنا ندعى ان العصر الجاهلى خلا من أفراد فهموا هذا النوع العالى من الكرم ، ومنهم ممدوح زهير الذى وصفه ببيته الرائع المشهور :

تراه إذا ما جئتَه متهلّلاً كأنّك تعطيه الذى أنت سائله

وبيته الآخر الذى يتلوه :

وذى نسبٍ ناء بعيد وصلتَه بمالٍ وما يدرى بأنك واصله

لكنهم كانوا فى ذلك العصر قلة ؛ وليس أدل على قلتهم من أن تتذكر الانبهار العظيم الذى أحسوا به أمام بيت زهير المذكور ، وتقرأ شرح ديوان زهير لترى كيف يحاول بعض الشراح أن يفسر البيت تفسيرا

يلغيه ، كأنه يستكثر على انسان أن يوصف بهذا الوصف ثم تعود الى تفاسير القرآن لتقرأ محاولة بعضهم أن يفسروا الآية الكريمة « ولا تمنن تستكثر » تفسيرا يجعل النهى فيها موجها الى الرسول عليه السلام وحده دون أمته ، وانه نهى تنزيه لا تحريم ، الأمر الذى يدل على انهم وجدوه يعسر على البشر العاديين أن يعملوا به [1]

فاذا تأملت فى البيت الثانى الذى رويناه لزهير ، وجدته يومىء الى حقيقة أخرى ، هى ان معظم كرمهم كان مقصورا على ذوى النسب القريب وفى سيرة الفرزدق فى كتاب الأغانى قصة يصمم فيها ثلاثة من مشهورى الشعراء على أن يمتحنوا ثلاثة من أجواد العرب المشهورين بالجود فيذهبون الى أولهم يسألونه الهبة ، لكنه يسألهم أولا عن نسبهم . فينصرفون عنه الى الثانى ، فيسألهم أيضا ممن هم . فينصرفون عنه الى ثالثهم ، وهو أبو الفرزدق ، فيعطيهم دون أن يسألهم عن قبائلهم ، فيحكمون بأنه أكرمهم لذلك يروون عن أبى الفرزدق ، وهو غالب ابن صعصعة ، أنه كان لا يبالى ما أعطى ومن أعطى .

وفى ديوان الحماسة أشعار كثيرة فى الشكوى من بخل القبيلة على

---

(١) يميز علماء الأخلاق بين مراتب اخلاقية ثلاث . فى أدناها يفعل المرء الخير ويتجنب الشر طلبا للثواب المادى وتحاشيا للعقاب المادى . وفى أوسطها يكون دافعه رغبة ثناء الناس وحمدهم وحذر ذمهم وتشهيرهم. وفى اعلاها يكون دافعه الوحيد حب الخير من أجل الخير وكره الرذيلة فى ذاتها وارضاء الضمير دون اهتمام بما يقوله الناس . ولما كان الاسلام دينا موجها للناس جميعا على اختلاف مراتبهم ، وجدنا القرآن يستعمل هذه الدوافع الثلاثة فى مخاطبة البشر لكنه لاشك يرسم لهم المثل الأعلى الذى يحضهم على الاقتراب منه جهدهم ، وهو الذى يفعلون فيه الخير من أجل الخير نفسه ابتغاء مرضاة الله وحده فلا يفسدون عملهم بالمن ، ولا يبتغون من المحسن اليهم جزاء ولا شكورا

من ليس ذا نسب قريب فيها . كقول أحدهم (المقطوعة رقم ١٢٢ فى باب الحماسة)

لعمرى لَرهطُ المرء خيرٌ بقيةً | عليه وإن عالَوْا به كل مَرْكَب
من الجانب الأقصى وإن كان ذا غنى | جزيلٍ ولم يخْبرك مثلُ مجرِّب
إذا كنتَ فى قوم ولم تك منهمو | فكلْ ما عُلِفْتَ من خبيثٍ وطيب

بل لهم أشعار يشكون فيها ان أقاربهم أو مواليهم وجيرانهم لا يعطفون عليهم . منها (القصيدة رقم ١٠٤ فى نفس الباب)

إذا المرء لم يَسْرَحْ سَواماً ولم يُرِحْ | سواما ولم تعطف عليه أقاربه
فللموتُ خيرٌ للفتى من قعوده | عديماً ومن مولىً تَدبّ عقاربه

وقول الآخر (المقطوعة رقم ١٧٣ فى نفس الباب)

إذا كنتَ فى سعدٍ ـ وأمُّك منهمو ـ | غريباً فلا يغرُرْك خالُك من سعدِ
فإنّ ابنَ أختِ القوم مُصْغًى إناؤه | إذا لم يزاحِمْ خالَه بأبٍ جَلْدْ

وقوله « مصغى اناؤه » أى ممال اناؤه ، ومعناه ينقص حظه ، لأن الاناء اذا أميل نقص ما يسعه . ومعنى الشطر الأخير اذا لم يكن أعمامه أقوى من أخواله . ومن هذا نعرف انهم لم يبخلوا على ذى النسب البعيد فحسب ، بل بخلوا على أولاد الأخت واليك شاعرا آخر يشكو اساءة الجيرة ويصوغ شكواه فى تهكم وسخرية لاذعة ، ويندم على تركه لقومه (المقطوعة رقم ١٢٣ فى نفس الباب) :

فنِعْمَ الحىُّ كَلْبٌ غيرَ أنَّا | رأينا فى جِوارهمو هَناتِ
ونعم الحى كلب غير أنا | رُزِئنا من بنين ومن بنات
فإن الغدر قد أمسى واضحى | مقيما بين خَبْتَ إلى المَسات

تركنا قومَنا من حرب عام ألا يا قوم للأمر الشتات
وأخرجْنا الأيامَى من حصون بها دارُ الإقامة والثبات
فإن نرجع إلى الجبلين يوماً نُصالحْ قومَنا حتى المات

فنرى ان بخل هؤلاء قد بلغ فى نظر الشاعر درجة الغدر .

ولكن لن نمضى فى الاستشهاد بالأشعار الكثيرة التى تدل على ان كرم الجاهليين كان محدودا بحدود . ويكفى أن ترجع الى باب الأضياف والمديح من ديوان الحماسة لترى ان الشعراء لا يكادون يفخرون بأنهم كرام حتى يرموا آخرين بأنهم بخلاء ، أما ما يحتويه باب الصفات من مقطوعات لشعراء يصرحون بأنهم يكرهون الضيف ويجتهدون فى طرده عنهم فلن نستشهد بها ، لأنها ربما تكون قد قيلت من باب التظرف . ولم يتبق علينا فى هذا الموضوع الذى نستقصيه الا أن ننعم النظر فى حاتم الطائى نفسه ، هذا الذى طار صيته فى الكرم والجود حتى صار مضرب الأمثال ، لنرى أى رجل كان فى حقيقته ، وأى نوع من الكرم كان كرمه . فان اضطرنا هذا التمحيص الى مزيد من الاطالة فى هذا الموضوع، فاننا نقصد أن نعرضه مثالا على ما ينبغى فى نظرنا أن يكون التمحيص التاريخى الصحيح لدلالة الأدب التاريخية والاجتماعية ، لأن هذه الدلالة عنصر كبير الأهمية فى الدراسة الأدبية المتكاملة ، ولأننا نعتقد ان معظم ما يكتب فيها من دارسينا ونقادنا يحيد عن جادة الصواب .

أما الذى يتتبع أخبار حاتم وأشعاره فى مراجع الأدب والتاريخ بعين فاحصة ، فلن يمضى طويلا حتى يتضح له ان الكثير من هذه الأخبار مخترعة ، وان الكثير من هذه الأشعار موضوعة لتدعيم الأسطورة . حتى لقد زعمت طيىء ان قبره لم ينزل به أحد الا قراه (والقرى اطعام

الضيف) ، ويروون فى هذا أقاصيص لا نكلف أنفسنا عناء تكذيبها ولكن لا شك فى صحة الكثير من أخباره ، ولا شك فى انه كان جوادا مسرفا فى الجود ، ولكن أى نوع من الكرم كان كرمه ، وماذا كانت دوافعه الحقيقية ؟ هذا هو السؤال المهم

لا ننكر عليه انه بدأ بشىء من الكرم الحقيقى ، ويبدو انه تعلم عادة الجود من أمه ، فقد كانت لا تمسك شيئا تملكه ، حتى اضطر أخوتها الى الحجر عليها ، ومن القصص التى تروى عنها ندرك أن كرمها كان أقرب الى العته منه الى أن يكون فضيلة كما قلدته ابنتـه سفانة (بتشديد الفاء) فى كرمه لكنه لم يلبث أن اندفع فى كرمه هذا اندفاعا يجزم بتصنعه ومن هنا الأخبار العجيبة التى تصور مدى اسرافه فى الكرم ، وكيف كان يهلك ماله حتى ليبيت هو وزوجته وأطفاله جائعين ، ثم تقدم عليه امرأة تشكو جوع صبيانها فيقوم الى فرسه التى لم يبق عنده غيرها فيذبحها ويطعمهم منها ويطعم سائر الحى ولا يذوق هو منها شيئا وهو أشد جوعا ! كأن مضغة قليلة منها كانت محرمة عليه . ويقال انه قسم ماله ، أى وزعه كله على المحتاجين ، بضع عشرة مرة ، بقى بعد كل منها معدما ، لكن سنعرف بعد قليل من أين كان يأتيه مال جديد يستأنف به هوسه فى الكرم

فهو وان يكن بدأ عن غيرية صادقة وعن تأثر بوالدته ، قد استحلى ما جلبه اليه كرمه من شهرة وصيت ، فلم يلبث أن صار الى الافتعال وتعمد الاسراف الغريب استكثارا للشـهرة وبيته المشـهور الذى يخاطب به زوجته ماوية

أماوى ان المال غاد ورائح ويبقى من المال الأحاديث والذكر

هو لمن يفقهه شاهد على ما ندعى ، فالكريم حقا — بمعنى الكرم

الاسلامى الذى شرحناه — لا يهمه من انفاق المال الحصول على الأحاديث والذكر . وفى أشعار أخرى يصرح بأنه بجوده يبتغى السؤدد ويبتنى المجد وانظر فى قصته اذ مر به وهو يرعى ابل جده ثلاثة من مشاهير الشعراء ، فطلبوا اليه أن يطعمهم ، فنحر لهم ثلاثة من الابل ! فقال أحدهم انما أردنا اللبن ، وكانت تكفينا بكرة اذا كنت لابد متكلفا لنا شيئا فقال حاتم : قد عرفت ، ولكنى رأيت وجوها مختلفة وألوانا متفرقة ، فظننت ان البلدان غير واحدة ، فأردت أن يذكر كل واحد منكم ما رأى اذا أتى قومه !

بل تأمل فيما قال لابنته سفانة يلومها على اسرافها اذ أخذت تقلده فى اهلاكه المال ، فقال يا بنية ، ان القرينين اذا اجتمعا فى المال أتلفاه ، فاما أن أعطى وتمسكى أو أمسك وتعطى ، فانه لا يبقى مع هذا شىء !

وماذا كان يفعل بعد كل اندفاعة يهلك فيها ماله ؟ كان يذهب الى أقاربه يطالبهم بأن يعوضوه ما أتلف ، متبجحا عليهم بأنه قد أكسبهم بكرمه ذاك مجدا . وكان يدخل فى مسابقات لمجرد المماجدة ، أى المفاخرة والتنافس فى اكتساب المجد ، ويذهب الى أقاربه يستعينهم حتى لا يخسر المماجدة ، فمنهم من يساعده ، ومنهم من يأبى ويذم عمله وقصصه وأشعاره مليئة بأخبار اللوم والذم الذى كان يوجه اليه على اسرافه ، حتى لقد هجره جده ورفض أن يساكنه بعد حادثة وهب فيها حاتم كل ابل جده لكن هذا الذم الذى ناله لم يصدر من زوجته ووالده وجده وأقاربه وحدهم ، بل من كثير من معاصريه

لكن البدو بعد أن ذموا أعماله فى حياته ، عادوا فخلبتهم أخباره ورأوا فيها حلما ذهبيا وهاجا يعزيهم عما يعانون من ضنك ، ومن هنا

تزيّدوا فيها حتى جعلوا منها أسطورة وحتى خدعتهم — وخدعت معظم باحثينا الى يومنا هذا — عن حقيقة الأمر فى كرم حاتم ودوافعه .
ولكن ها نحن أولاء قد تعرفنا حقيقته ، ولعلنا الآن أكثر فهما وأكبر تقديرا لما فعله الاسلام اذ جاء فذم هذا الاسراف وأبى أن يعده فضيلة ، بل عده رذيلة نهى عنها فى عدد من الآيات القرآنية فقد بنى الاسلام ادانته لهذا الكرم المسرف على سببين ، عملى وخلقى . فالعملى ما يسببه من أذى وضر لأهل المسرف دون ذنب جنوه والخلقى ان أغلب ذلك الكرم لم يصدر عن عطف حقيقى على المحتاجين بل عن تظاهر وتماجد وتفاخر . فأمر الاسلام العرب والمسلمين جميعا اذا أنفقوا أن يتوسطوا بين الاسراف والتقتير ، ونهاهم عن كلا الطرفين غل اليد الى العنق وبسطها كل البسط فيقعد صاحبها ملوما محسورا (تأمل جيدا فى كل من النعتين ، ملوما ، ومحسورا) . ثم رسم لهم ما ذكرناه من المثل الأعلى للكرم الاسلامى ، الذى ينبع من شفقة صادقة ولا يقصد به صاحبه الا ابتغاء وجه الله ولا يريد بها الجزاء أو الشكور ولا يفسده بالمن . ولقد كان الاسلام — وهو الدين العملى الحكيم — يعلم ان هذا المثل عسير على معظم الناس ، وبخاصة على العرب فى بقية جاهليتهم ، لذلك قبل منهم الصدقات التى يبدونها ووعدهم بالمثوبة عليها ، لكنه فى نفس الوقت لفتهم الى فضيلة أرفع بكثير فى المعايير الأخلاقية ، وهى أن يخفوا صدقاتهم ولا يظهروها ، فاخفاؤها خير لهم (الآية ٢٧١ من سورة البقرة) . هذا هو المثل الذى وضعه الاسلام أمام معتنقيه ودعاهم الى محاولته وحثهم على مقاربته ، فما أكبر اختلافه عن المثل الجاهلى الحاتمى الذى قام على المباهاة والتماس المجد والشهرة والسؤدد ، وما أعظم علوه فى مدارج القيم

* * *

فاذا عدت الآن بعد هذا النقاش الطويل الى بيت الحادرة نفسه ، وجدته يصرح بالدافع الذى يدفع قومه الى بذل آمن مالهم ، وهو وقايتهم لأحسابهم واذا عدت الآن الى الشعر الكثير الذى يفخرون فيه بكرمهم وجدت هذا التعليل صريحا أو متضمنا فى أكثره ، خصوصا حين يصوغ الشاعر فخره فى صيغة حوار شائق بينه وبين زوجته التى تلومه على اسرافه فى كرمه . حتى ليخيل الينا أن أحدهم ما يكاد يتكرم عليك اليوم الا ليفخر غدا بعمله هذا فى قصيدة مدوية تسير بها الركبان .

لكن دعنا الآن ننتقل مع الحادرة من فخره بكرم قومه فى شطره الأول من البيت ، الى فخره ببلائهم فى الحروب فى شطره الثانى ، وذلك حين يقول « ونجر فى الهيجا الرماح وندعى » أما اجرار الرمح فهو أن يطعن الرجل الرجل ثم يترك الرمح فيه ولا ينتزعه من جسده . ويقال أجرّ فلانا طعنه وترك الرمح فيه يجره ويقول الشرح القديم انه يفعل ذلك ليكون ذلك أعنت للمطعون أى أكثر ايلاما له ولا شك ان ترك الرمح فى الجسم يسبب ايلاما أفظع وأطول زمنا مما لو انتزع منه (كما تفعل الرصاصة اذا بقيت فى جسم المصاب ، لذلك يعمل الجراحون على استخراجها بأسرع ما يمكن) والجاهليون كانوا شديدى القسوة فى حروبهم ، وكانوا يفخرون بقسوتهم هذه . وهذا هو الحادرة الذى رأينا مبلغ رقته فى نسيبه ، نرى الآن مبلغ قسوته وتلذذه بايلام الأعداء حين انتقل الى فخره القبلى فقد كانت شجاعة الجاهليين ممزوجة بقدر كبير من الغلظة وتعمد القسوة والتمثيل بالجثث وصفات أخرى لا نسميها الا وحشية . حتى جاء الاسلام فسعى هنا أيضا فى أن يهذبهم ويزكيهم من هذه الخصال البدائية . نحن اذن نوافق على أن قوله « نجر الرماح » تصوير منه لمبلغ نكايتهم بالأعداء ، لكن يخيل الينا أيضا ان فيه فخرا

آخر ، هو الفخر بغنى قومه ، حتى ليستغنوا عن الرمح ولا يسعون الى استخلاصه ، فيتركونه فى جسـد عدوهم يجره الى دياره اعلانا عن فعلتهم

وأما قوله « وندّعى » فهو أن يطعن الرجل خصمه ويقول خذها وأنا ابن فلان أو وأنا الفلانى . فهو يدعى الى قومه أى ينتسب اليهم ليعرف كما يقول الشرح القديم لكن هنا أيضا لا نفهم الفخر الكامل الا اذا أدركنا ان العكس كان يحدث كثيرا ، وهو القتل غيلة . فما أكثر ما كان الرجل يمضى الى خصمه أو خصم قبيلته متخفيا فيقتله ثم يسرع بالهرب ، حتى لا تقع عليه ولا على قبيلته جريرة القتل ، خصوصا حين يوجد بين القبيلتين حلف أو ولاء وعد الى أيام العرب وتأمل أحداثها وأسبابها لترى مصداق ما ندعى . وقد صوروا القتل غيلة فى كثير من أشعارهم فالحادرة يفخر بأنهم ليسوا ممن يقتلون أعداءهم مخالسة ثم ينكرون ما فعلوا تخلصا من العقاب أو الثأر بل يفعلون فعلتهم معلنين عن أنفسهم ومتحملين جميع العواقب .

١٢ ـ ونخوضُ غَمْرةَ كلِّ يومِ كريهةٍ تُرْدِى النفوسَ وغنمها للأشْجَعِ

هنا يصف جسارة قومه وجلدهم على الوقائع الشديدة التى تهلك الناس ولا ينتصر فيها الا ذو الشجاعة القصوى والغمرة والغمر فى الأصل الماء الكثير والبحر العظيم . ووجه الاستعارة ناشىء من خوف البدو للبحر وركوبه ، لقلة ألفتهم به وعدم خبرتهم بملاحته . ولهذا اتخذوه مدارا لكثير من تشبيهاتهم واستعاراتهم للشـداد والمخـاطر وللرجال ذوى المهابة ، واستعمله القرآن فى آيات متعددة لتصوير الرهبة القوية ورحمة الله بعباده اذ ينجيهم من هول البحر الى أمان البر . ويقول

الشرح القديم « تردى الناس أى تهلكهم ولا يظفر فيها الا الشجاع » .
وبهذا يفسد علـى الشاعر ما قاله فالشاعر يستعمل أفعل التفضيل « الأشجع » ويعنيه ، لأنه يريد أن هذه الشدائد لا يغنم فيها الشجاع ذو القدر العادى من الشجاعة ، بل من بلغت شجاعته الغاية القصوى .
وسبب هذا ان الشجاعة كانت صفة سائدة فيهم لا نريد بهذا أن ننكر انهم كان منهم الجبناء ، فهجاؤهم الكثير للجبن والجبنــاء ، وذمهم لمن يهربون من المعارك أو يتجنبونها مفضلين الحياة مع الذل على الموت الكريم ، تدل على وجود الجبناء بينهم لكننا يقودنا التحقيق الهادىء الى أن نقرر أن الشجاعة لا الجبن كانت الصفة الغالبة على رجالهم .
ليس هذا لأنهم خصوا بقدر زائد من الشجاعة بفضل تكوينهم العنصرى ، فاننا لسنا ممن يعتقدون ان الأمم تتمايز فى أخلاقها بتركيبها العنصرى أو نقائها السلالى ، بل لأن طبيعة حياتهم القبلية بتصارعها الدائم وخطرها الماثل فى صحرائهم القاسية قد ربت فيهم خلال الصبر والجلد والشجاعة الى درجة لا توجد عادة بين الحضر الذين لا يتعرضون فى حياتهم اليومية الى مثل هذه المخاطر كما ادعى ابن خلدون فكان محقا فى فصــله المشهور « فى أن أهل البدو أقرب الى الشجاعة من أهل الحضر » لذلك يحتاج أحدهم الى قدر زائد من الشجاعة حتى يكون لفخره مبرر .

١٣ ـ ونُقيم فى دار الحِفاظ بيوتَنا زمناً ويظعَن غــيرُنا للأمرع

قال الأصمعى فى شرح هذا البيت : « دار الحفاظ التى لا يقيم فيها الا من حافظ على حسبه وصبر على ما لا يصبر عليه ، وذلك انه لا يحافظ على حسبه إلا الشريف » . وهو يعنى بالشريف ذا النسب الرفيع . وهكذا نرى مرة أخرى تمييزهم بين النسب والحسب ، ثم ادعاءهم ان الحسب لا يكون لمن لا نسب له ، وان يكن ذو النسب محتاجا الى جهد دائم

ليحافظ على حسبه ولكن ماذا يعنى بقوله « صبر على ما لا يصير عليه » ؟ يقول الشراح انه يعنى الجدب الذى يصيب ديارهم فى بعض الأحيان . مرة أخرى لا تفهم وجه الفخر الا بمقارنته بما يدل عليه من وجود العكس بينهم وهو ان كثيرا من قبائلهم ان لم يكن أكثرها لم تكن ترتبط بأوطانها بعاطفة قوية ، ولم يكن يشدها اليها الا درجة خصوبتها ، فان أجدبت رحلت عنها باحثة عن الأمرع ، وهو المكان الأكثر خصبا ان قرأت الكلمة بفتح الراء ، أما ان قرأتها بضم الراء فهى الأمكنة الخصيبة جمع مرع

فالحادرة يفخر بأنه حين يفعل الآخرون هذا (وهو تسجيل منه لكون هذا هو القاعدة العامة) يظل قومه مستمسكين بدارهم على اجدابها . فالشاعر يفخر بصفة قليلة الوجود بينهم ويتخذها دليلا على شرفهم الزائد وما يستتبعه من حفاظ شديد على حسبهم ، حتى انهم ليفضلون اعزاز الوطن والتمسك به على أن يهجروه الى مرعى أخصب . وبفخره هذا يدلنا على أن القبائل الرفيعة عندهم بدأت تعرف الصلة بأرض الوطن واعزازها على الرغم مما يصيبها فى أوقات الضنك .

لكن فخره هذا يكون لا معنى له ، أو يكون مجرد حماقة منهم ، لو كانت دارهم ستظل مجدبة الى الأبد ، وكانوا سيظلون مقيمين فيها على اجدابها الى الأبد ، فان هذا يكون منهم انتحارا . اذن لابد أن تكون للمعنى بقية يفهمها السامع ، وهى انهم انما يبقون فيها فى وقت جدبها لأنهم يأملون وينتظرون أن تعود الى سابق خصبها مرة أخرى ، بعودة الأمطار اليها . ففخره اذن هو انهم لا يسرع اليهم الخوف والجزع حين تصيبهم سنة ، فيسرعون الى هجران الدار بحثا عن مكان مخصب ،

بل هم يصبرون فيها ويتجلدون على شدائدها الى أن تتغير الأحـوال مرة أخرى . والشرح القديم يستشهد بثلاثة أبيات أخرى فى هذا المجال ، ومنها نستنبط علة أخرى لبقائهم فى دارهم وان أجدبت ، وهى أن يشتهر عنهم انهم ذوو حفاظ عليها ، وانهم ليسوا ممن يتركونها بسـهولة ، فلا يطمع فيها طامع حين ينتهى الجدب ويحل بها المطر والخصب . وهذا يجيز لنا أن نضيف معنى آخر لقوله « دار الحفاظ » أزيد مما قاله الشراح القدماء . فحفاظهم عليها لا يعنى صبرهم على جدبها حين تجدب فحسب ، بل يعنى أيضا صبرهم على قتال الطامعين فيها المهاجمين لها حين تكون مخصبة ، الى أن يشتهر عنهم ذلك فلا يعود أحد يطمع فيها ، وهو معنى سيزيده الحادرة ايضاحا فى بيت قادم له

ولكن لاحظ بعد هذا كله ان الحادرة لا يفخر بأنهم يقيمون فى دارهم الى الأبد ، بل يقول « زمنا » ، وهو يعنى بالطبع زمنا طويلا ، لكن حتى قبيلته لم تعرف بعد الارتباط الدائم بمكان واحد لا يتغير ، فقد كان هذا مستحيلا على معظم قبائلهم فى البادية ونحن نعرف من أخبار التاريخ التنقل الدائم الذى كان يحدث فى أماكن القبائل ومدارات هجراتها ، وقد كان هذا من أهم الأسباب فى وقوع وقائعهم المشهورة بأيام العرب . لكن نعود فنقول ان بعض القبائل ، ومنها فيما يبدو ثعلبة ابن سعد بن ذبيان ، قبيلة الحادرة ، كانت قد بدأت تطيل الاقامة فى بعض الديار حتى تشتهر بها فالبيت يسجل مرحلة تاريخية متوسطة بين البادية المستمرة الترحل والحاضرة الثابتة الاقامة

بعد هذا يأتى بيتان متقاربا المعنى ، يضطرب القدماء فى روايتهما ، وأولهما من رواية ابن الأعرابى وحده ، والشطر الأول من كليهما يكرر

نفس التعبير « لا يسرح أهله » فلسنا ندرى أهكذا نظمهما الشاعر وقصدهما معا فالتكرار فيهما مقصود لتأكيد المعنى ، أم أحدهما تنقيح قام به الشاعر نفسه ملغيا به الآخر ولكن الرواة احتفظوا بكليهما ، أم هذا التكرار من مجرد اختلال الرواية وكل هذه الفروض الثلاثة جائز وكلها له نظائر فى روايات الشعر الجاهلى لكننا سندرسهما كما وردا وان كنا نرجح الفرض الثانى ، تاركين للقارىء أن يرجح ما يشاء . وهذا أول البيتين :

١٤ ـ ومحلٍّ مجــدٍ لا يُسرِّح أهلُه يومَ الإقامةِ والُحلولِ لَمرْتَعِ

يبدو هذا البيت مكررا للفخر الذى تقدم فى سابقه ، لكنه يضيف تفصيلا مفيدا ، وذلك حين يقول « يوم الاقامة والحلول » ، ويعنى الوقت الذى ينبغى فيه عليهم أن يقيموا بالمكان ويحلوا فيه خيامهم ولا يغادروه ، فما هذا الوقت ؟ يقول الشرح القديم « وان كنا فى جدب لا تترك أحياءنا وعشائرنا ونرحل فى طلب الخصب » فالجديد هنا اشارته الضمنية الى ما يسميه الشرح « أحياءنا وعشائرنا » وهذا يعنى الأحياء والعشائر الأخرى التى تنتمى الى نفس القبيلة الكبيرة بنى ثعلبة . ومن هذا نفهم المعنى الجديد ، وهو انه اذا أصاب الجدب ذلك المحل لم يبادر حى الشاعر الى هجرانه مخلفين وراءهم سائر أحياء القبيلة ، بل هم يبقون معها وينتظرون ما تقرره كوحدة متضامنة ، ولا ينتهزون الفرصة ليسبقوا غيرهم الى احتلال مكان آخر خصيب .

فلنتذكر مرة أخرى انه لا وجه للفخر ان لم يكن ما ينفيه عن حيه يحدث من آخرين . ولا غرابة فى هذا اذا تذكرنا الفقر العظيم الذى يسود الصحراء فيثير فى كثيرين خصال الطمع والمبادرة الى اقتناص المنافع مهملين

واجباتهم نحو أقاربهم فان يبد لنا هذا مخالفا للصورة الشائعة عن القبيلة وشدة ترابطها ، فان ما تقوله وما ذكره الشرح القديم وما أشار اليه الشاعر نفسه ضمنا تشـهد به حوادث كثيرة تجدها فى أخبارهم القديمة ، وتجدها أيضا فى أخبار أيامهم أى وقائعهم الحربية المشهورة ، وتجد صداها فى نقائض الأخطل والفرزدق وجرير فقد كانت بعض أحياء القبيلة الواحدة تهجر سائر الأحياء لا فى وقت الجدب فحسب ، بل فى وقت هجوم العدو ، تاركة لسائر الأحياء أن تلقى هذا الهجوم وحدها ، غير عابئة بما ستكتسب بهذا من العار فيما بعد

أما قوله « ومحل مجد » فهل يعنى به المعنى الأصـلى أو المعنى المجازى للمجد ؟ أما المعنى المجازى فكلنا يعرفه وهو الآن الاستعمال الوحيد الذى تستعمل فيه كلمة المجد وأما المعنى الأصلى الحسى فمن قولهم مجدت الابل وقعت فى مرعى كثير ، ونالت من النبات الرطب قريبا من الشبع ومجدها الراعى أشبعها أو علفها ملء بطنها أو نصف بطنها . فالمجد كما ترى يدل على الشبع أو ما يقاربه . فان قلت انه قد يدل أيضا على نصف الشبع ذكرتك بأن هذا أيضا خير وبركة للبدو فى صحرائهم ذات العوز الشديد ، فهم قل ان يأملوا فى الشبع الكامل ، فاذا أصابوا نصفه قنعوا به وسروا تزداد ادراكا لهذه الحقيقة اذا عرفت نظام ورودهم للماء ، فما قلناه عن الطعام ينطبق أيضا عـلى الشراب فهم قل ان استطاعوا أن يردوا الماء بابلهم كل يوم ، وأكثر ما يطمعون فيه عادة أن يردوه يوما ويظمأوا يوما وقد يردونه يوما ويظمـأون يومين ، أو ثلاثة ، أو أربعـة . ولكل من هـذه الأنظمة — أو الأظماء ، جمع ظمء — اصطلاح لغوى خاص

ومن هذا المعنى الحسى للمجد جاء المعنى المجازى للمجد بمعنى

الشرف أو الكرم أو كرم الآباء خاصة ، لأن القبائل العزيزة النسب هى التى تفوز عادة بتلك المراعى الخصيبة التى تعطى ابلها الشبع أو ما يقاربه (وقد يفضل القارىء أن يعكس السبب والمسبب ، اذا كان من المؤمنين بالتفسير الاقتصادى للتاريخ) كما ان كثيرا من ألفاظ العربية ان لم يكن أكثرها لها أصل حسى وان دلت على معان تجريدية (والشرف نفسه أصله المكان المرتفع من الأرض) .

والذى نراه هو ان الحادرة قصد الى مزيج من المعنيين الحسى والمجازى . فهو يقول انهم لا يهجرون هذا المكان وان أجدب ، لأنه أول ما نزلوا به لم يكن مجدبا بل كان خصيبا يعطيهم الشبع أو قريبا منه ، فالآن اذ حل به الجدب يؤثرون أن يظلوا به مخلصين لهمتمسكين به ، آملين أن يعود المطر فيغيثه بعد ان ضن عليه ، لأنه ارتبط فى أذهانهم بمعنى الشرف والكرم فصار مكانا عزيزا على نفوسهم ، خصوصا لأن بعض أحيائهم تقرر البقاء به الى حين فلا يخونهم قوم الشاعر ولا يهجرونهم فان صح رأينا فى ان « المجد » فى هذا البيت مزيج من المعنيين الحسى والمجازى ، كان هذا البيت شاهدا طريفا على اختلاط المدلولين فى ذهن الشاعر القديم . وكان هذا يحدث فى زمان شباب اللغة قبل أن تتحول المجازات الى أكليشيهات محفوظة تنفصل لدى مستعمليها عن أصولها الحسية ونظيره لا يزال يحدث للأطفال حين يبدأون فى الانتقال من الفهم الحسى الى الفهم المجازى للتعبيرات اللغوية . ومن هذا نستنبط درسا هاما ، هو اننا فى قراءتنا للشعر القديم ، وللنثر القديم أيضا ، يجب علينا دائما أن نتذكر المعنى الأصلى الحسى للكلمة أو التعبير ، وأن نتمثله تمثلا حاضرا فى مخيلتنا ، والا أضعنا على أنفسنا كثيرا من عناصر الحيوية والجمال فى الأدب القديم .

١٥ ـ بسبيل ثغرٍ لا يسرّح أهله   سَقِمٍ يُشارُ لِقــاءه بالإصبع

هذا هو البيت الأخير فى فخره بقومه فان صح ترجيحنا انه صياغة جديدة يحلها الشاعر محل بيته السابق « ومحل مجد » ، كانت الباء فى قوله « بسبيل ثغر » متعلقة بقوله « تقيم بيوتنا » فى البيت الأسبق . ونستطيع فى ضوء شرحنا الماضى أن نفهم هذا البيت الجديد الذى اضطرب الشراح القدماء فى فهمه ، فقالوا « لا يسرح أهله أى لا يسرحون ما لهم من خوف العدو » وقالوا أشياء أخرى لا تقل خطأ . والحقيقة هى ان هذا البيت يعطى النتيجة التى تنتج مما ذكره الشاعر من قبل من اصرارهم على الحفاظ على ديارهم وان أجدبت أحيانا اذ يشتهر عنهم انهم قوم يحافظون على وطنهم ولا يتخلون عنه بسهولة ، فترهبه القبائل الأخرى ولا تطمع فى غزوه حين يعود اليه الخصب بل هى تتحاشاه اذا مرت به فى أسفارها ولا تقترب منه بل تشير اليه باصبعها فى خوف شــديد

وتعبيره « يشار لقاءه بالاصبع » تعبير جميل فى تصويره للفزع والتحاشى بهذه الحركة الحسية . نكاد نرى رجال القبائل الأخرى يمرون بالمكان عن بعد فيرتعدون خوفا ويمدون أيديهم المرتعشة يشيرون اليه ويقولون « هــذه دار بنى ثعلبة بن ســعد بن ذبيان فاحــذروها ولا تقربوها ! » أما وصفه للمكان بأنه « سقم » فوصف غاية فى الدقة والجمال فقوله « سقم » معناه مخوف يخشاه الناس وهنا يقول الأستاذان اللذان لخصا الشرح القديم وطبعاه طبعة حديثة ان هــذا المعنى لكلمة « سقم » لا يوجد فى المعاجم وهو حقا لا يوجد فى المعاجم ، ولكنه تعبير شخصى مبتكر من هذا الشاعر ، ومن واجبنا أن

تفكر ماذا عنى الشاعر بتعبيره المبتكر هذا ؟ هو يصور به ما يشعر به الخائف فى أحشائه من المقم والغثيان ، وهذا شعور نعرفه جميعا اذا تذكرنا تجربة أحسسنا فيها بالخوف الشديد فشعرنا بأثره فى أحشائنا .
ومن الطريف ان هذا التعبير الذى استعمله هذا الشاعر العربى الجاهلى يذكرنا بالتعبير الانجليـزى الذى يســاويه تماما : sickening fear ، أى خوف يؤدى الى المرض والغثيان وهذا مثل طريف على تشابه التعبيرات الانسانية الناشئة عن تشابه الانفعالات الانسانية على الرغم من الاختلاف السحيق فى الجنس والبيئة والزمان

وأما وصفه المكان الذى يقيمون فيه بأنه ثغر فيعنى به فخرا زائدا فالثغر هو المكان المفتوح ، ومنه سمى الفم ثغرا لأنه فتحة فى الوجه والمكان المفتوح هو المكان غير المحصن تحصينا طبيعيا ، فهو عرضة لهجمات الأعداء لأنهم يستسهلون غزوه ومن هذا سميت حدود الوطن القريبة من أراضى الأجانب ثغورا لأنها عرضة لغزوهم (واستعمالنا الآن للثغر بمعنى المرفأ البحرى فقط هو استعمال ناقص لا يعطى كل المدلول الأصلى للكلمة) . ووجه هذا الفخر هو انهم يقيمون بهذا المكان لأن لديهم فى عددهم وقوتهم وبأسهم وشجاعتهم ما يفى بحمايته دون حاجة منهم الى جبال عالية تحيط به أو أراض وعرة تصونه من هجوم الأعداء . فهذه الكلمة الواحدة « ثغر » فيها كما ترى زهو قوى وادلال كبير من الشاعر ببأس قومه . ولم تكن القبيلة تجرؤ على الاقامة بمثل هذا المكان الا اذا كانت واثقة من نفسها حقا ، أما أغلب القبائل فكانت تبذل جهدها فى أن تتخير لاقامتها مكانا له بعض التحصين الطبيعى وبهذا نفهم القوة الكاملة للفخر فى سائر البيت ، فبرغم ان هذا المكان ثغر مفتوح

غير محصن ، يخشاه الآخرون كل هذه الخشية التى صورها الشاعر ، لمجرد اقامة قبيلته به

* * *

بهذا يتم الحادرة فخره القبلى ، وينتقل الى فخره الشخصى الذى سنتابعه فى فصلنا القادم أما فى هذا الفصل فقد رأى القارىء المنهج التاريخى الاجتماعى الذى اصطنعناه فى دراسة فخر الحادرة بقبيلته ، وكيف حاولنا أن نستقرى من هذا الفخر ، مضافا اليه ما قاله الشعراء الآخرون فى الجاهلية وصدر الاسلام ، عددا من أهم القيم الاجتماعية التى سادت الحياة الجاهلية .

كما رأى القارىء كيف استخدمنا منهجنا هذا فى تحقيق حياة الجاهليين بين المثل من ناحية ، وواقع الحال من ناحية أخرى ، وكيف قادنا هذا المنهج الى تعديل طائفة من الآراء الذائعة والمسلمات المقررة ، تلك الآراء والمسلمات التى يلوكها ويرددها كثير من الكتاب ومؤلفى الكتب المدرسية فى تاريخ الأدب ، ويتناقلونها واحدا بعد الآخر ، دون أن يعنوا بتمحيصها والتثبت من مدى موافقتها للحقيقة .

ونحن لا ندرى هل اقتنع القارىء بكل ما بسطناه أو بعضه ، ولا نأمن أن يكون فى آرائنا التى عرضناها نصيب من الخطأ كبير أو صغير ، وجل من لا يخطىء ولا يسهو ولكن الحقيقة الواحدة التى لا نشك فيها ، والتى نعتقد ان فصلنا هذا قد جلاها ، هى حاجتنا الشديدة الى أن نعيد النظر فى جميع الأحكام الرائجة فى تاريخنا الأدبى . وأن نخضعها لمنهج فى البحث أكبر دقة . وبهذا نحقق هدفين ربما يبدوان متناقضين ، لكنهما فى الحقيقة متكاملان لا يقوم أحدهما بدون الآخر

أولهما التحقيق الموضوعي النزيه المجرد من الهوى والتعصب والحلم الرومانسي بالماضي ، وثانيهما انصاف الجاهليين في حدودهم الزمانية والمكانية التي حددت أوضاعهم المعاشية فحددت امكانياتهم الفكرية والأخلاقية.

اما أن نمضي في تقديس الجاهليين والنظر اليهم من خلال منظار وردي لا يرى فيهم الا جماعا للفضائل كما يفعل البعض ، أو في تحقيرهم وتقبيح جميع أحوالهم وعاداتهم والنظر اليهم من خلال منظار أســود لا يرى فيهم الا كتلة من الرذائل كما يفعل البعض الآخر ، فسنظل في كلا الحالين عاجزين عن معرفتهم معرفة موضوعية صحيحة ، وعاجزين عن التعاطف الصحيح معهم ، والتعاطف الصحيح لا يقوم على الجهل بالحقائق أو تجاهلها واعماء البصر عنها ، بل يقوم على فهمها وادراكها ادراكا عاقلا حكيما يربطها بأوضاع بيئتها وظروف زمانها

ومهما يكن من قيمة دراستنا هذه في ذاتها ، فنحن نرجو أن يكون فيها حافز يحفز باحثينا ونقادنا على تجديد نظرتهم الى تاريخنا الأدبي واعادة تقويمه ، ولعل فيما بسطناه هنا ما يصلح أساسا لنقاش جاد خصيب يتناوله من يعقبنا من الباحثين والنقاد بالتصحيح والاكمال حتى يقود الى معرفة أوفى وفهم أعمق للعرب القدماء   فان الحقيقة المحزنة هي ان تاريخنا الأدبي لا يزال غاصـــا بالأخطـــاء والأوهام والأكاذيب وأنصاف الحقائق ، لا عجب أن نجده لا يصلح البتة كأساس نقيم عليه نهضتنا الجديدة التي نحاول فيها أن نحقق قوميتنا العربية بمفاهيمها العلمية الجديدة

الفصل السابع

نشوة الحياة

اللذة العنيفة والألم العنيف

أما وقد فخر الحادرة بقومه هذا الفخر العريض ، الذى تبيّنا أهميته التاريخية الاجتماعية ، ولكن لم نستطع أن نستجيب له استجابة فنية قوية ، فانه يقدم الآن على الفخر بنفسه فى الأبيات الباقية من القصيدة ، وهى ستة عشر بيتا . فيفخر أولا باقباله على حياة اللهو والملذات واكثاره من شرب الخمر فى صحبة الفتية الأمجاد ويفخر ثانيا بسخائه على المضرورين المحتاجين وتعجيله طبخ الطعام لهم ويفخر ثالثا باقدامه على الأسفار الطويلة المضنية وجلده على مشاقها .

وفى فخره الشخصى هذا يعود الحادرة الى مجال نستطيع أن نجد فيه نهاية المتعة الفنية ، ويتسنم من جديد ذروة الحيوية والنشاط ، ويصير فى امكاننا مرة أخرى أن نطرب طربا قويا لفنه الشعرى من كلتا ناحيتيه المضمونية والأدائية ، بل لا نخالنا مسرفين اذا ادعينا انه فى بعض هذه الأبيات يبلغ مدى الاتقان البيانى الذى لا مرتقى وراءه لنظم شعرى وهذه أبياته فى فخره بالصفة الأولى

١٦ ـ فسُمَىَّ ما يُدريكِ أنْ رُبَّ فتيةٍ باكرتُ لذّتهم بأدكَنَ مُترَعِ

١٧ ـ مُحمرّةٍ عَقِبَ الصَّبوحِ عيونُهم بمَرًى هناكَ من الحياةِ ومَسْمَعِ

١٨ ـ بَكَروا علىَّ بسُحْرَةٍ فصَبَحْتُهم من عاتقٍ كدمِ الغزالِ مُشَعْشَعِ

١٩ ـ مُتَبطِّحين على الـكَنيف كأنهم يبكون حول جِنازةٍ لم تُرْفَع

ولنعط أولا شرحا لغويا لكل من الأبيات الأربعة :

١٦ — باكرت لذتهم = عجلت اليهم بالخمر اللذيذة فى الصباح الباكر . أدكن = صفة من الفعل دكن (بكسر الكاف) أى مال لونه الى السواد ، وهو يعنى زِقّا ، والزق وعاء مصنوع من الجلد كانوا يحملون فيه الخمر ، وكونه من الجلد يبقى الخمر ندية طرية ، كما لا نزال — أو كنا الى عهد قريب — نحمل الماء فى قربة أو زمزمية ، خصوصا اذ كانوا يحزّون شعر الجلد ولا ينتفونه ، فبقية الشعر تساعد على امتصاص ما يرشح من الخمر الى سطح الزق ، وبتعرضه للهواء وتبخره فيه يحتفظ بطراوة الخمر مترع = مملوء الى آخره .

١٧ — الصبوح = خمر الصباح . بمرى = مخففة من بمرأى والشطر الثانى معناه اللغوى انهم كانوا حيث يرون ويسمعون من الحياة كل ما يشتهون من ملذات ومتع

١٨ — السحرة = قبل الصبح صبحتهم = أعطيتهم الصبوح عاتق = خمر معتقة أبقوها بعد صنعها زمنا قبل أن يشربوها كدم الغزال = مثل دم الظبى الصغير المذبوح فى الحمرة والطراوة ويروى كدم الذبيح ، أى الدابة المذبوحة فدمها طرى مشعشع = قد أضيف اليه قدر معتدل من الماء لا قليل ولا كثير ، وكانوا كثيرا ما يضيفون الماء الى الخمر القوية لترقيقها

١٩ — متبطحين = مستلقين على وجوههم الكنيف = مكان تكنفه أى تحوطه الأشجار ، يلجأون اليه لتحميهم الأشجار من الريح والبرد ، أو يضعون فيه ابلهم الجنازة = جثة الميت ، أو السرير الذى توضع عليه الجثة . لم ترفع = لم تحمل الى القبر بعد . وبعض الروايات تقدم هذا البيت على البيت الماضى ، ولكننا نؤثر جعله آخر هذه الأبيات

هذا هو الشرح اللغوى للأبيات ولكنه ليس الا الخطوة الأولى لفهمها وتقديرها ، فليبذل القارىء معنا واجب المشاركة الفنية حتى يستجيب لابداع تصويرها وتنغيمها ، وكلها رائعة التصوير ، ساحرة النغم ، ولكنه يصل الى ذروة موسيقيته ، كما نستطيع الآن أن نسمعها ، فى الشطر الأول من البيت السادس عشر ، ثم فى البيت الثامن عشر .

اقرأ ذلك الشطر «فسمى ما يدريك أن رب فتية » ، وكرر قراءته مرات حتى يستولى سحره الكامل عليك ، وانظر أى ثمل فنى يأخذك ثم حاول أن تستعيد هدوءك وأن تنظر فى الشطر نظرة فاحصة لتتبين أسرار تنغيمه الذى فتنك كل هذه الفتنة ، تجدك فى النهاية غير مستطيع أن تعلله تعليلا كاملا . ربما تلتفت الى حلاوة الترخيم فى قوله « فسمى » ، والى رشاقة العطف بالفاء فى بدء هذه الكلمة وربما تستعذب المقطع الطويل المفتوح « رى » فى قوله « ما يدريك » ، وتجد حلاوة فائقة فى هذه الراء العذبة الممدودة بالياء ، خصوصا اذ يأتى هذا المقطع برقته السيالة بعد قلقلة الدال وربما تعجب برشاقة التخفيف فى باء « رب » وتجده يزيد من نشاط الحركة وسرعة تتابع الأنغام فى الشطر وربما تلتفت الى لذة ترديد الراء فى « يدريك » و « رب » . وربما تلتفت الى أشياء أخرى غير هذه ، ولكن هذا كله لن يكفيك تعليلا ، وستضطر أمام هذا الشطر العجيب الى أن تلجأ الى أقوال عامة غامضة تصف بها هذا السحر الخفى الذى يستولى عليك من قراءة الشطر

وهنا تتجلى لنا هذه الحقيقة التى لا مناص لنا من اقرارها على الرغم من كل ما تكلفنا فى هذا الكتاب من عناء التحليل والتعليل . وهى ان فى الفن معجزات يعيينا تعليلها مهما نحاول تدقيق التحليل واستقراء الأسباب واستنباط الأصول وتقعيد القواعد ولعلك تتذكر هنا أمثلة أخرى من

الفن يقف أمامها النقاد صعقين متحيرين لا يستطيعون لها تعليلا كافيا لعلك تتذكر مثلا ما يصدر عن النقاد الانجليز من انفعال يكاد يبلغ الهوس حين يقفون أمام وصف شكسبير لزهور النرجس الأصفر (الدافوديل) ، التى تنبت فى انجلترا فى شهر مارس ، والجو لا يزال باردا عاصف الريح ، ولكنها لا تخشاه ، بل تستقبله مزهوة بجمالها ، فهى « تأتى قبل أن يجرؤ السنونو على المجىء [1] ، وتصعق بجمالها رياح مارس »

Daffodils
That come before the swallow dares, and take
The winds of March with beauty.

والا فماذا تقول أمام تلك الأبيات الأربعة ؟ هل تقول ان جميع حروفها تنساب انسيابا رائع العذوبة تام السيولة ، ويتتالى أحدها بعد الآخر فى تعانق مرقص ، وانها تنسجم جميعا فى تدفقها واسترسالها مع وزن الكامل العظيم الحركة والنشاط كما تتتابع الأنغام من أصـــابع البيانو النفيس حين تدق عليها يد ملهمة فى سرعة حاذقة . ولكنك بعد أن تقول هذا وأكثر من هذا ستنتهى الى نفض يديك من محاولة التعليل وتكتفى بأن تردد القولة الرائعة التى قالها الرسول عليه السلام : ان من البيان لسحرا

لكن استمع بنوع خاص الى البيت الثالث من هذه الأبيات واطرب ما شاء لك الطرب ، بل اسكر ما شاء لك السكر الفنى الحلال ، بتنغيمه الباهر وايقاعه المرقص . وأنا ما جئت الى هذا البيت الا ودفعنى الى تكرار قراءته عشرات المرات قبل أن أمتلك نفسى وأكفها عن الترديد اذ يبلغ بى الدوار الفنى مبلغه . وهل تستطيع ألفاظ اللغة أن تزيد على هذا

(١) السنونو طائر يهجر انجلترا فى فصل الشتاء الى البلدان الجنوبية الدافئة ثم يعود اليها فى الصيف

النظم فى خفة التساوق ورشاقة الانسياب وحيوية التراقص ؟ هنا مرة أخرى لا فائدة من محاولة التعليل ، وان كنا مرغمين على أن نخص باتباهنا هذه اللفظة الأخيرة « مشعشع » وما تشيع فى البيت كله من « الشعشعة » ، بحيث يخيل الينا ان البيت لم يعد مجرد ألفاظ لغوية بل قد استحال الى رقصة منتشية مرعشة يستجيب لها القارىء بكل كيانه الجسمى والوجدانى ، اذ يستخفه الطرب فينطلق صوته بأغاريد لا تدل الا على فرط المرح والجذل ونشوة الحياة وأنا ما قرأت هذا البيت الا وتخيلت الحادرة قد وقف أمامى ينشده ، فيوقعه على آلة موسيقية أمسك بها فى يده وانطلق على ضربات أنغامها يشدو بهذا البيت ويتمايل مع ايقاعاته وأنغامه المتخايلة الطروب

« نشوة الحياة » . هذه هى الصفة الكبرى التى تمتاز بها هـذه الأبيات ، والروح العظمى التى تدب فيها ، والسر الأعلى الذى تحاول الأبيات أن تكهرب سامعها بكهربائه . و « نشوة الحياة » هى الميزة الأولى التى تصف بها الشعر الجاهلى ان طلب الينا أن نحدد ميزته الأولى بأوجز عبارة وهى تتجلى فى هذه الأبيات الأربعة على أتمها وأعنفها فلننظر الآن فيها بيتا بيتا لنتعرف هذه الميزة الفريدة ، متذكرين ان تأثير الشعر لا يصدر من الأداء وحده مهما يكن متقنا ، بل يصدر من المضمون أيضا بل موسيقية الشعر نفسها انما تنتج من تعانق اللفظ ومعناه ، مهما يبد لنا أن اللفظ هو مصدر هذه الموسيقية

١٦ ـ فسمى ما يدريك أن رب فتية باكرت لذتهم بأدكن مترع

انظر أولا كيف يوجه الحادرة فخره الشخصى الى نفس المحبوبة التى وجه اليها فخره القبلى ، فيحقق بهذا ترابطا جميلا بين الفخرين .

ونحن ان كنا لم نقتنع بربطه بين ذاك الفخر القبلى وبين نسيبه فى مطلع القصيدة ، فاننا نقبل الربط بين الفخرين ونستجيب لجمال الربط بالفاء ، كأنه يقول : الآن يا سمية قد عرفت الى أية قبيلة أنتمى ، فاسمعى حديثى عن نفسى أخبرك أى فتى أنا

وتأمل فى الحلاوة المضاعفة لاسمها الرشيق حين يكرره للمرة الثالثة ، ويكرره مرخما للمرة الثانية ، فيحدث تآلفا موسيقيا بين أقسام القصيدة يساعدنا على تحمل انتقاله من موضوع الى موضوع ، ويقنعنا مرة أخرى بحبه الكبير لها ، فلهذا يستعذب اسمها ويحب تكراره على لسانه وكأن هذا الشاعر الجاهلى الذى آلمه الفراق وعذبه الشوق الى المحبوبة المهاجرة يدفع نفسه دفعا عنيفا الى ما سيقبل عليه من التلذذ العنيف ملتمسا التعزى والتسرية .

ثم انتبه الى القيمة الكاملة لهذه الكلمة الواحدة « فتية » فهو لا يعنى بها مجرد الشبان ذوى السن الغضة ، بل كانت هذه الكلمة رمزا قصيرا الى مجموع حاشد من الخلال التى كان الجاهليون يقدرونها ويجلونها فى قادة مجتمعهم ورجاله البارزين . ف « الفتى » ليس الشاب كائنا ما كان ، بل هو الشاب الذى يجمع بين قوة الشباب ، وشجاعة القلب والنجدة والمروءة ، والسخاء والأريحية ، ثم الذى يضم الى هذه الخلال كلها شيئا آخر لابد منه ، بل هو فى نظرهم منبت جميعها ، الا وهو شرف النسب وكرم الأصل . ومن هنا قول طرفة :

إذا القوم قالوا : من فتىً ؟ خلت أننى عُنيت ، فلم أكسلْ ولم أتبلَّدِ

فتخيل الآن هؤلاء الفتية الأمجاد ، هؤلاء « الجدعان » ، الذين يرافقهم الحادرة فى حياة لهوه ، والذين لا ينادم الا اياهم فى مجالس

شرابه ، وقد تفجرت فى عروقهم الشريفة دماء الحيوية ، وعلت وجوههم العربية الكريمة نضرة الشباب ، اذ يحصرون الآن كل قوتهم وجلدهم ونشاط شبابهم كما يحصرون كل ما تملك أيديهم من الغنى واليسار فى « نوبة » من نوبات اقبال المسرف على ملذات الحياة ، ينهبونها نهبا ، ويتبارون فى اظهار « جدعنتهم » بمدى قدرتهم على العبّ منها دون أن تكل أجسادهم ، حتى يبلغوا جميعا درجة الصرع التام الذى سيصفه الحادرة فى بيته التاسع عشر .

الى هؤلاء « الفتية » — وأنت الآن تعرف المغزى الجاهلى الكامل لهذه الكلمة ، فتقدر كل قيمتها الموسيقية — دفع الحادرة فى الصباح الباكر بزق قد ضرب لونه الى السواد ، لكن ما فائدة هـذه الكلمة « أدكن » والام تومىء ؟ هذا الزق قد ضرب لونه الى السواد من كثرة استعماله فى احتواء الخمر وهذا بدوره يدل على انهم على شبابهم الغض قد طال عهدهم بمعاقرة الخمر ليسوا اذن من « الأولاد الخام » الذين يشربون الخمر للمرة الأولى ويستعملون زقا « جديد لنج » . هل تتذكر خجلك حين بدأت تتعلم لعبة « التنس » مثلا وفى يدك مضرب « جديد لنج » ، وأنت تتوق الى اليوم الذى تكون فيه قد أكثرت استعماله حتى اسمرّ لونه من العرق والشمس ؟ أو تتذكر خجلك اذ ذهبت تشترى أول « ماكينة حلاقة » تستعملها لحلق تلك الشعرات القليلة التى بدأت تطرّ فى ذقنك فتملأك بشعور جديد رائع من الزهو والكبرياء من ناحية ، والخجل من قلتها وخفتها من ناحية أخرى ؟ لكن الحادرة ورفاقه ليسوا من هؤلاء الشبان الأغرار ، بل هم على حداثة شبابهم قد عرفوا الخمر منذ زمن طويل .

ملأ الحادرة هذا الزق بالخمر الى آخره ، وقدمه الى رفاقه فى بكرة

ذلك اليوم ، يبادرهم بلذتهم المفضلة تأمل الآن جمال التعبير ورشاقته في قوله « باكرت لذتهم » فهم ما ان تفتحت عيونهم من فترة النوم التي كانوا قد لجأوا اليها حتى أسرعوا الى الحادرة فبادرهم بالزق مملوءا الى آخره . لكن ماذا ألجأهم الى نومهم هذا ؟ سنفهم من البيت القادم انهم انما التمسوا فترة قصيرة من الراحة بعد ليلة طويلة صاخبة حافلة بالشرب واللذة واسراعهم الى الحادرة وتعجيله لهم بالصبوح فور ما يستيقظون يدل — عرضا — على انه هو زعيم هذه « الشلة » في نوبة السكر هذه

١٧ ـ مُخَمَّرَةٍ عَقِبَ الصَّبوحِ عيونُهم بمَرًى هناكَ من الحياة ومَسْمَع

ولكن كيف تحمر عيونهم بعد شربهم لكأس الصباح مباشرة ؟ وهل تكفي هذه الكأس الواحدة لجلب الاحمرار الى العين ؟ الآن نفهم ان هذه الحمرة ليست من خمر الصباح ، بل هي من الشرب الطويل المسرف الذي اندفعوا فيه طول الليلة البارحة والذي فعلته هذه الكأس هي أنها ساعدتهم على الاستيقاظ التام وساعدتهم على تفتيح عيونهم ، فلما فتحوها تبدى احمرارها الذي يدل دلالته على نوع السهرة التي سهروها كما قال أبو نواس في بيته الرشيق

تفتيرُ عينيكَ دليلٌ على أنّك تشكو سهر البارحه !

ومن هذا نفهم لماذا بادرهم الحادرة بالخمر فور ما أقبلوا عليه . فهذه كأس التداوي التي يجد فيها الشاربون خير علاج لما فعلت بهم الخمر في الليلة السابقة . وتتذكر قول الأعشى « وأخرى تداويت منها بها » وقول أبي نواس « وداوني بالتي كانت هي الداء » ونفهم أيضا هذه الظاهرة التي شاهدناها في كثير من الأفلام السينمائية وقرأناها في كثير

من الروايات أن الشاب يستيقظ من نومه مخمورا يحس بالصداع والدوار والغثيان ، ويحس بجفاف حلقه واحتراقه وتبلد أوصاله وتخاذلها ، فلا يشفيه الا أن يسرع الى الزجاجة يصب منها كأسا جديدة يبتلعها بنهم ، فاذا برأسه قد ثبت على كتفيه بعد دورانه ، وبنفسه قد استقامت بعد غثيانها ، وبجسمه قد نشط وعقله قد تفتح بعد أن طارت عنهما أبخرة السكر ودب فيهما من جديد دبيب الخمر ، نفس الداء ونفس الدواء !

أولا نعرف نحن مدمنى التدخين تجربة مشابهة ؟ الا يستيقظ أحدنا فى الصباح يعانى ما يعانى من أثر الافراط فى التدخين فى ليلته البارحة ، فلا يكون دواؤه الا سيجارة جديدة يدخنها « على الريق » ، فتفعل فعلها العجيب فى تطهير حلقه وتسليك زوره وانعاش روحه واتمام صحوه بعد فترة لابد منها من السعال والدمع ؟ فان قلت لنا — أنت أيها السعيد الحظ الذى لم يقع فى براثن هذه العادة المؤذية ، بل القاتلة كما يؤكد لنا الآن الأطباء — ان قلت لنا ان هذا الدواء ليس الا انفراجا مؤقتا ، اذ يقدم الى الأعصاب دفعة جديدة من سم النيكوتين الذى تعودت عليه ، وانه يزيد الخطب تفاقما والداء تمكنا ، فانا نشكرك على نصيحتك ، ونوافقك تمام الموافقة على صحتها ورشادها ، ولكن نعتذر اليك عن عجزنا عن اطاعتها ، والى أن تحدث المعجزة على أى حال لا مناص لنا من أن نتداوى من السيجارة بسيجارة أخرى ، كما تداوى رفاق الحادرة من خمر البارحة بخمر الصباح !

أما شطره الثانى « بمرى هناك من الحياة ومسمع » ، فنكاد نستكثره على شاعر عربى جاهلى .

هذا الشطر نادر المثال فى الشعر العربى كله فى دقة نفاذه الى سر الحياة وكهربائها انظر أولا كيف يشرح الشراح القدماء هذا الشطر

بأن يقولوا « أى حيث يرون ما يشتهون ويسمعون » لكن هل يكفى هذا الشرح فى الاحساس بكهرباء هذا الشطر ؟

ان الحادرة لم يرد أن يقول انهم فتيان أغنياء يجدون كل ما يريدون من أسباب اللذة ، ويرون أحسن ما تراه عين ويسمعون أحسن ما تسمعه أذن ، من خمر وشواء ونقل وفاكهة ، وورود ورياحين ، وقيان جميلات ، وغناء شجى ، وموسيقى مطربة ، وطقس لطيف ، وشجر ملتف ، وطبيعة ساحرة — لم يرد أن يقول هذا فحسب ، هو أراد هذا كله (والى هذا أشـار الشراح بعبارتهم المقتضبة المخلّة « حيث يرون ما يشتهون ويسمعون » ، وان كانوا يعتمدون على معرفة قارئهم بما يقوله الشعراء الآخرون من وصف مجلس الشراب ومباهجه) نقول هو أراد هذا كله ، ولكنه أراد شيئا آخر أعلى منه ، وأدق منه

أراد ان هؤلاء الفتية الأمجاد ، ذوى الغنى واليسار ، والصحة والقوة ، والنشاط والحيوية ، والكرم والأريحية ، قد بلغ من امتلاكهم لنعم الحياة ، واقبالهم العنيف على ملذاتها ، انهم قد خلصوا الى «الحياة» نفسها خلصوا الى هذا السر الغامض الخالد الذى يفرق بين الوجود والعدم ، وبين الجمود والحركة ، هذا السر الذى يدب فى الأحيـاء ويحركهم ويعطيهم قدرات النمو والحركة الارادية والانتعاش والانفعال والوعى والادراك والذاكرة والفكر خلصوا اليه فرأوه وسـمعوه بل لمسوه وذاقوه ، وانتفضوا برعشة كهربائه ، فهم لم يعودوا يرون ويسمعون مسرات الحيـاة وملذاتها ، بل صاروا يرون ويسـمعون « الحياة » نفسها

فكلمة « الحياة » هنا كانت تكتب بحروف كبيرة « كابيتال »

لو أن الرسم العربي يعرف هذه الحروف لأن « الحياة » هنا مشخصة ، أى هى اسم علم على شخص علم وهذا الشطر من الأمثلة القليلة التى وصل فيها شعرنا القديم الى « التشخيص » الحقيقى الذى نعرفه فى الشعر الغربى وهى الأمثلة التى تبلغ فيها حساسية الشاعر وشفافية وجدانه وقوة استجلائه لقوى الكون ودقة نفاذه الى سرها الأزلى المحرك انه يرى هـذه القـوى ماثلة أمام عينه كأشخاص لها أجسام يحسها باحساساته فان أردت أن تزداد فهما لما عناه الحادرة فى شطره هذا فتذكر ما يقوله المتصوفة عن ساعة الكشف والتجلى حين تتكشف لأرواحهم الحقيقة الخالدة فيتم اندماجهم معها واتحادهم بها بكل كيانهم الجسمى والروحى ، هذا — لا أقل منه — هو ما أحس به هذا الشاعر الجاهلى حين نظم شطره هذا « بمرى هناك من الحياة ومسمع » ، وان يكن قد أدى مضمونه بما أتيح له من قدرات اللغة فى عصره ، ولكن ألفاظه البسيطة جاءت مشحونة بطاقة مركزة عنيفة لا نملك أنفسنا من التكهرب بها ان أحسنّا الاستماع الى هذا الشطر وأحسنا قراءته

فكيف نحسن قراءته ونحسن الانصات اليه ؟ أنظر أولا كيف جاء تخفيفه للهمز فى « مرأى » حين جعلها « مرى » غاية فى الخفة والسيولة، فزاد من سرعة الشطر وحيويته ، واقترب به من اللهجة المحلية لبعض القبائل التى تخفف الهمز ابتغاء السهولة والسرعة والنشاط فى الحديث اليومى الحى . ثم استمع الى المدة فى « هناك » واطل فيها صوتك وزد من شدته واعل بدرجته ثم ضاعف هذه الخصائص الصوتية الثلاث — الزمن والشدة والدرجة — مرة أخرى حين تأتى الى المدة الثانية والكبرى فى « الحياة » . ثم انطق بقوله « ومسمع » بأقوى ما تستطيع من الخيلاء والفخار ، متذكرا صيحة « أولاد البلد » عندنا احنا

الجدعان ! . وفى هذا كله ابذل جهدك فى أن تنفعل أعنف انفعال بمضمون الشطر حتى يتموج به صوتك تموجا صادقا مخلصا وحتى تلقيه بأقصى ما تستطيع من الزهـو والاعتزاز ، والرعشة والتـوفز ، والاندفاع والجموح ، والعنف والتحدى ، كلها جميعا

بعد ذلك نأتى الى البيت الذى تبلغ فيه مقدرته الموسيقية ذروة عذوبتها ورشاقتها ، ونشاطها وتدافعها وحيـويتها ، والذى قلنا اننا ما سمعناه الا وخيل الينا أن الحادرة قد قام أمامنا يوقعه على آلة موسيقية وهو يهتز بكل كيانه مع ايقاعاته وأنغامه المرقصة

١٨ ــ بكروا عليّ بسُحْرةٍ فصبحتهم من عاتقٍ كدم الغزال مشعشع

استمع بنوع خاص الى التنوين الذى يأتى فى آخر التفعيلة الثانية ، ثم التنوين الآخر الذى يأتى فى آخر التفعيلة الرابعة ، وانظر كيف يقسم هذان التنوينان البيت الى ثلاث جمل موسيقية متساوية متجاوبة

بكروا عليّ بسحرةٍ
فصبحتهم من عاتقٍ
كدم الغزال مشعشع

وتأمل تتابع كلمات البيت احداها بعد الأخـرى فى خفة وسيولة منسابة ، وتذكر ما قلناه عن أثر الكلمة الأخيرة فى « شعشعة » البيت كله . ثم اقرأ الآن هذا البيت — قراءة جاهرة ! — عشرين مرة ، نرجوك هذا ونلح فى الرجاء ، لتستكشف سهولته التامة فى الانسياق عـلى اللسان ، وبساطته البادية فى السرد ، لكن هذه السهولة وهذه البساطة هما ما سماه البلاغيون القدامى بالسهل الممتنع ، لأنه على سهولته الظاهرة لا يستطيعه الا قلة من الفصحاء البلغاء

والآن فى بيته التاسع عشر يصور حالتهم حين بلغوا نهاية هذه النوبة التى اندفعوا فيها وكان فتيان العرب فى الجاهلية يسترسلون فى مثل هذه النوبة أياما وليالى متوالية ، حين يقدم على حيهم أحد تجار الخمر من الروم أو من الفرس ، فيقيم حانوته بجوار الحى ، ويتسابق اليه فتيان الحى متنافسين فى اظهار غناهم من ناحية ، وجلدهم على اجتراع الخمر وانتهاب الملذات من ناحية أخرى ، حتى يأتوا على كل ما لديه من الخمر فالآن يصور لنا الحادرة كيف بلغوا المدى فصرعوا صرعا تاما ولكننا حين نصل الى هذا البيت

١٩ ـ متبطّحين على الكنيف كأنّهم يبكون حول جنازة لم تُرفع

نسأل القارىء أولا أن يتذكر ما قلناه من قبل من ضرورة الانصات الى الشعر القديم بآذان أهله ، وبذل الجهد فى تعرية الألفاظ من ارتباطاتها الحديثة حتى نكون أقدر على أن نسمع فيها ما كان يسمع فيها القدامى من موسيقى وعلى أن نتابع ما كانت تثير فيهم من معان ثانية واستدعاءات فكرية وعاطفية وجمالية . فان الشطر الأول من هذا البيت يحتاج منا الى هذه المحاولة احتياجا خاصا والا أفسدناه على أنفسنا افسادا شنيعا ذلك اننا لا نستعمل الآن كلمة « الكنيف » الا فى فى مدلول كريه ، فاذا اقتصرنا على هذا المدلول لم نستطع أن نرى فى قوله « متبطحين على الكنيف » الا صورة بشعة ولم نستطع أن نسمع فى الشطر الا جرسا منفرا للأذن . أما فى الاستعمال القديم فلم تكن كلمة « الكنيف » تختص بهذا المدلول المنفر . فالكنيف هو كما شرحنا المكان الذى تكنفه الأشجار فتقيه لذع الريح والبرد وكانوا يلجأون الى مثل هذا المكان للراحة والاستجمام وللشرب والمنادمة وكانوا كما يصف شعراؤهم يجدون

لذة خاصة فى شرب الخمر فى اليوم الغائم الذى يكسو فيه الغيم السماء ، وفى مثل هذا اليوم تكثر الريح ، فلجوؤهم الى ذلك المكان المكتنف بالأشجار يحميهم منها

تخيل اذن مساحة من الصحراء خارج مضارب الحي قد أحاطت بها الأشجار من كل مكان فحمتها ، وما أقل وجود الأشجار فى الصحراء ، تجده منظرا جميلا مريحا للعين والنفس . وتخيل أولئك الفتيان قد لجأوا الى هذا الكنيف يحتمون بشجره ويتخذونه مسرحا لشربهم ومنادمتهم ولذتهم ، تجد المعانى المقترنة به فى هذا الاستعمال معانى ممتعة سارة بهيجة فان أردت منظرا قريبا منه فتذكر — ان كنت رأيت — « التعريشة » التى توجد فى الحقول فى ريفنا المصرى يلجأ اليها « جدعان » القرية متسترين بها مقبلين فى كنّها على متعهم المسترقة من خمر أو حشيش !

اذا قمت بهذه المحاولة وبذلت هذا المجهود الضرورى فلعلك لا تعود تجد فى قوله « متبطحين على الكنيف » ما تنفر منه نفسك وتضجر منه أذنك ، ولعلك تستطيع أن ترى وتسمع فى هذا التعبير ما رأى فيه القدماء وسمعوا من البراعة التصويرية ومهارة الأداء الموسيقى للصورة المقصودة وبعد فاذا كنا الآن لا نستعمل لفظ « الكنيف » الا فى ذلك المدلول الكريه ، فاننا لا نزال نستعمل الفعل كنفه واكتنفه فى مدلولات غير منفرة بل مدلولات جميلة ، فى مثل قولنا قصر تكتنفه الأشجار والحدائق ، وفى قولنا عاش فى كنف من الخير ، وفى كنف فلان ، وعشت فى كنف الله ورعايته فلعل تذكرك لهذه المدلولات السائرة يساعدك على أن تخلى اللفظ من مدلوله الحديث وأن تسمع موسيقيته الأصلية الرقيقة وترى منظره الجميل الممتع

فلنتأمل الآن فيما بطح رفاقه أى ألقاهم على وجوههم على تلك الأرض . هى اللذة الطاغية حين بلغوا مداها فصرعتهم أجساما وعقولا فأجسامهم من عنف اللذة قد تجمدت وتشنجت فهى لا تستطيع حراكا وعقولهم قد تخدرت فهم لا يعون ما حولهم فى نشوتهم الكبرى واتصالهم المرهف الحاد بلذة الحياة . أما حين نأتى الى قوله « كأنهم يبكون حول جنازة لم ترفع » فاننا نأتى مرة أخرى الى تعبير نكاد نستكثره على شاعر جاهلى .

ماذا يعنى الحادرة بهذا التشبيه الغريب ؟ وكيف يجوز له أن يشبه حالتين عظيمتى الاختلاف بل هما فيما يبدو تامتا التناقض ، حالة الشاربين الذين استولت عليهم نشوة الخمر والملذات ، وحالة الذين ثكلوا حبيبا عزيزا عليهم فاستولى عليهم الألم الشديد ؟

حين نفكر فى هذا السؤال يتجلى لنا مبلغ شفافية هذا الشاعر وعمق نفاذه الى أسرار التجارب البشرية فقد استطاع بشفافية نظرته وعمق نفاذه أن يدرك هذه الحقيقة الدقيقة العجيبة ان المتناقضات كثيرا ما تتشابه ، وان الأضداد كثيرا ما تتلاقى ، وان اللذة والألم اذا وصل كلاهما الى نهايته فما أشد شبهه بالآخر ، حتى ليصعب علينا أن نميز ألذة هو أم ألم .

وتجارب الحياة التى تشهد بهذه الحقيقة تجارب عديدة منوعة ، تتراوح بين تلذذ أحدنا بأكل الشطة اذ تلهب فمه وتحرق حلقه فتدمع عيناه ويصيح متلذذا بألمها الحاد (وهل تتصور لو اخترعت شطة خالية من اللذع الحارق ان أحدنا يجد فيها لذة ؟) ، وبين كبرى لذاتنا الجسمية جميعا اللذة الجنسية فحين تبلغ هذه مداها هل يعرف أحدنا أين

تنتهى اللذة ويبدأ الألم ؟ وهل نستطيع أن تسنم قمتها دون أن تلذعنا بسوط الألم الذى تقشعر منه أبداننا ؟

أولا تبكى العين من شدة الفرح كما تبكى من شدة الحزن ؟ فانظر الآن فى هذين المنظرين المتناقضين اللذين شاءت موهبة ذلك الشاعر الجاهلى أن تقرن بينهما وتدعى تساويهما فتيان قد كهربتهم لذة الخمر العنيفة حتى وترت أجسامهم وشلت عقولهم فصرعتهم على الأرض جاحظى العيون زائغى النظرات لا يستطيعون حركة وعيونهم المحمرة مغرورقة بتلك الدموع التى نعرف ان السكارى يذرفونها حين يبلغون المرحلة الأخيرة من سكرهم . وأناس مات شخص حبيب اليهم فهم ملتفون من حول جثته يبكون ويندبون ، ولاحظ ان جثته لم ترفع بعد الى القبر فهى تظل ماثلة أمامهم حتى يصلوا الى نهاية الألم فاذا به يصرعهم الا يتشابه المنظران حقا ؟

لكن لاحظ ان التشابه لا يقتصر على المنظر المرئى وحده ، لا يقتصر على كون هؤلاء وهؤلاء قد جمدت أجسامهم وزاغت أبصارهم واحمرت عيونهم وتحدرت دموعهم من عنف لذة الخمر أو من عنف ألم الثكل . بل التشابه أدق وأعمق ، فالتشابه المهم هو فى حالتهم النفسية الوجدانية من الوصول فى اللذة أو فى الألم الى قمة من الشحذ والتوتر لا يستطيع الجسم الانسانى والعقل الانسانى أن يتحمل عليها مزيدا ، فكلا الفريقين يبلغ ما وصفنا من الجمود والخدر والانصعاق والشلل والشرود والذهول فكر فى هذا كله ثم اعجب من تلاقى الأضداد فى تجارب جنسنا البشرى ، واعجب لهذا الشاعر الجاهلى الذى نفذ الى هذا السر العجيب فى تجارب النفس البشرية

* * *

وبهذا يتم الحادرة فخره بصفته الأولى التى يرى فيها مجالا للفخر ، كما كان فتيتهم يفعلون ، والآن ينتقل الى الفخر بصفته الثانية ، وهى عطفه على الفقراء الجائعين وتعجيله طبخ الطعام لهم ، فى البيتين التاليين :

٢٠ ـ ومُعَرَّضٍ تَغْلِي المَراجِلُ تحته   عَجَّلْتُ طَبْخَتَه لرَهْطٍ جُوَّعِ
٢١ ـ ولدىَّ أشْـعَثُ باسطٌ ليمينه   قَسَمًا لقد أنضجتَ ! لم يتورَّعِ

(المعرض = اللحم الذى لم يبلغ نضجه   المراجل = جمع مرجل وهو القدر يطبخ فيها الطعام ، وكانوا يصنعونها من الحجارة أو النحاس . الرهط = العدد القليل من الرجال الى العشرة أو دون العشرة .

الأشعث = المضرور ، وأصله من شعث الرأس وهو تلبد شعرها واغبراره   لم يتورع = أقسم قسمه هذا وهو يعرف كذبه وذلك من شدة جوعه)

هل تستطيع أن تسمع فى قوله « ومعرض تغلى المراجـل » أزيز القدر الكبيرة تغلى فوق النار الصاخبة ؟ كرر هذه الجملة بضع مرات وأنصت فيها الى صوت العين يجاوبه صوت الغين ، والى الراء المشددة فى الكلمة الأولى ترددها الراء الممدودة بالألف فى الكلمة الثالثة ، والى الضاد المطبقة فى الكلمة الأولى تجاوبها الجيم المنفجرة فى الكلمة الثالثة . وتلمس فى هذه الأصوات فى ترتيبها المعين صوت الماء يفور اذ تغليه النار وصوت الحطب يتكسر اذ تقضمه النار   وفى رواية أخرى « ومجيش » أى مرجل يجيش بالغلى ، وهى رواية لا تقل أونوماتوبية . ثم انظر الى اتساق الشطر الثانى مع هذا الشطر بعينيه وجيماته الثلاث وطائيه

ثم قف أمام هذه الصورة المحزنة التى رسمها الحادرة فى بيتيه لهؤلاء الجياع المضرورين ، رمز الحادرة لبؤسهم وفقرهم بهذه الكلمة الموجزة

« أشعث » . وتأمل كيف يمد أحدهم يده اليمنى فى نطقه بالقسم ، كما كان العرب يفعلون اذ يقسمون ، ومن هنا تسمية القسم باليمين وانظر كيف يستعجل ويلحف فى الرجاء لفرط ما آذاه الجوع حتى ليدفعه الى تلك اليمين التى يؤكدها باللام وقد والتى يعلم انها كاذبة ، فالطعام لم ينضج بعد ، لكنه لا يستطيع أن يصبر حتى يتم نضجه . وتأمل كيف يصور الحادرة لهفة هذا الرجل بالالتفات السريع الذى استعمله حين حكى قوله حكاية مباشرة

ثم فكر الآن فى هذا التناقض الكبير بين الصورة التى يحملها البيتان لهؤلاء الجياع المعدمين ، وبين الصور التى حملتها الأبيات الأربعة السابقة لأولئك الأغنياء اللاهين المتنعمين ، واسأل ما الذى حمل الحادرة على الاتيان بهذا التناقض الكبير ؟ تجده قد قصد هذا التناقض متعمدا ، لأنه يريد أن يؤكد لنا انه ليس رجلا أنانيا قاصر النظرة محدود الأفق ، تعميه سعادته هو وسعادة رفاقه ذوى اليسار عن ادراك شقاء الآخرين ، الذين يكونون جزءا كبيرا ، بل الجزء الأكبر ، من المجتمع الجاهلى فهو يؤكد لنا ان ما ذكر آنفا من اقباله على ملذات الحياة ونعمها لا يعنى انه فاقد المرحمة ميت الضمير لا يهمه سوى متعته الخاصة ، بل انه ليدرك مبلغ شقاء الجانب الآخر من ذلك المجتمع ، ويفعل ما فى وسعه لتخفيف كربه ومداواة جراحه .

ولا نستطيع أن نتــرك هذين البيتين دون أن نستنبط أهميتهما التاريخية الكبيرة فلعلك تذكر ان من الأسباب التى دفعت أستاذنا الكبير طه حسين ، فى كتابه المشهور « فى الأدب الجاهلى » ، الى رفض صحة الشعر الجاهلى وادعاء نحله ، ان هذا الشعر فيما يعتقد أستاذنا لا يصور الا حياة الأغنياء وحدهم ، ولا يصور حياة الفقراء وما يحملهم

فقرهم من ضر وما يعرضهم له من أذى ، بل يصور الجاهلين وكأنهم جميعا كانوا يحيون حياة كلها غنى وترف ، وكأنهم جميعا كانوا راضين عن هذه الحياة . أما القرآن والقرآن وحده فهو الذى يعطينا الصورة الحقيقية لحياتهم الاقتصادية ، « فستعرف من القرآن ، ومن القرآن وحده ، أن قد كانت للعرب فيما بينهم وبين أنفسهم حياة اقتصادية سيئة وقت ظهور النبى ، لعل سوءها كان من الأشياء التى حببت الاسلام الى قلوب ناس كثيرين منهم » أما الشعر الجاهلى « فأنت تستطيع أن تقرأ امرأ القيس كله وغير امرئ القيس ، وأنت تستطيع أن تقرأ هــذا الأدب الجاهلى كله ، دون أن تظفر بشىء ذى غناء » يمثل لك تلك الحياة الاقتصادية السيئة حتى ليسأل أستاذنا « ألم يكن بين هؤلاء العرب البائسين من انطلق لسانه مرة بالشكوى من هذه الحيــاة السيئة المنكرة » ؟

وجوابنا على هذا السؤال : بلى ، كان بينهم كثيرون ، انطلق لسانهم بالشكوى مرارا ، بل منهم من لم يقتصر على الشكوى اللسانية حتى لجأ الى الثورة الفعلية فالحقيقة هى ان أستاذنا الكبير ، حين كتب كتابه فى فورة شبابه ، أغفل اغفالا تاما مدرسة مهمة من مدارس الشعر الجاهلى ، هى مدرسة الشعراء الصعاليك ، الذين انطلقت ألسنتهم بنفس الشكوى التى يريدها أستاذنا من الشعر الجاهلى ، والذين كوّنوا عصابات قامت بغارات منظمة على الأغنياء والأغنياء وحدهم ونرجع القارئ الى قصيدة عروة بن الورد زعيم الصعاليك

أقلّى علىّ اللوم يا ابنــــة منذر ونامى ، وإن لم تشتهى النوم فاسهرى

والى أبياته :

ذرينى للغنى أسعى فإنى رأيت الناس شرهم الفقير

ليجد هذه الشكوى القوية الثائرة وليرجع الى شعر الشنفرى ، وتأبط شرا ، وغيرهما من الصعاليك

ليس هذا فحسب ، بل الشعراء الأغنياء أنفسهم ، الذين يبدو أن أستاذنا حين ألف كتابه قصر انتباهه عليهم ، بقرينة قوله « مخالفة كل المخالفة لهذه الحياة التى يجدونها فى المطولات وغيرها مما ينسب الى الشعراء الجاهليين » — هؤلاء الشعراء الذين انتموا الى الطبقة الأرستقراطية الغنية ، تكثر فى شعرهم الاشارات الى أولئك الفقراء وما يعانون من ضر وأذى فلبيد فى مطولته يصور حالة الجائعين المضرورين والأرامل واليتامى الذين يؤويهم الى أطنابه ويطعمهم ويكسوهم ويوقد النيران لتدفئتهم فى أيام البرد وامرؤ القيس نفسه ، الذى ذكره أستاذنا بالاسم ، له فى معلقته ثلاثة أبيات يقارن فيها جوعه بجوع الذئب الذى يعوى ، ويشكو فيها قلة غناه ، حتى ان بعض العلماء القدامى أنكروا نسبتها الى امرىء القيس ونسبوها الى تأبط شرّا ، ورأوها أشبه بكلام اللص والصعلوك لا بكلام الملوك ، دون أن يتذكروا فى انكارهم هذا ان امرأ القيس مر فى حياته بفترات كان فيها شريدا معدما . وطرفة فى معلقته يشكو حالة مشابهة ، اذ طردته عشيرته لاسرافه الشديد ، فلجأ الى الفقراء يعيش معهم ، وعزى نفسه بأنه لو شاء ربه لجعله ذا مال كثير وبنين كرام مثل كبار أغنيائهم وسادتهم المسودين .

ولا نستشهد على أستاذنا ببيتى الحادرة ، ولا نستشهد عليه بالشعر الآخر الكثير الذى نجده فى المفضليات ، وفى ديوان الحماسة ، وفى غيرهما من مجموعات الشعر الجاهلى ، والذى يصور ضنك الفقراء وشدة ضرهم ، وشكواهم من قلة المال وكثرة العيال وبؤس الزوجات وذل اليتم ، وشكواهم من الأغنياء المستأثرين ذوى البخل والفظاظة ،

بل شكواهم من بخل الأقارب وعقوقهم وظلمهم لا نستشهد بشعر هؤلاء فما نظن أستاذنا كان يتذكرهم حين كتب كتابه ، ولكن نسأل : على من يتكرم أولئك الأغنياء ان لم يوجد فقراء يحتاجون الى ذلك السخاء الذى يفخر به أغنياء الشعراء ؟

بل الحقيقة هى كما ذكرنا فى فصلنا الماضى ، ان أستاذنا الكبير قد أخطأ الدلالة الصحيحة للشعر الجاهلى على أحوال مجتمعه ، وبنى رفضه له لا على الصورة الصحيحة التى يقدمها هذا الشعر اذا ما أحسن فهمه ، واستقصيت نصوصه ، بل على الصورة الشائعة عنه ، هــذه الصــورة المستمدة من قراءة تقتصر على شعر الأغنياء فى مطولاتهم ولا تحسن فهم هذا الشعر نفسه ، ولا تعرف النصوص الغزيرة التى نظمها الشعراء المغمورون من البدو العاديين وفاضت بها مراجع الشعر الجاهلى من قصائد ومقطوعات وأراجيز خارج المعلقات السبع والمعلقات العشر . وآفة تاريخنا الأدبى الرائج انه مقصور على هذه المعلقات وحدها.

قد سلمنا من قبل بأن معظم كرم هؤلاء الأغنياء كان مظاهرة اجتماعية لتدعيم الحسب وكسب الصيت الحسن لكنه على أى حال يثبت خطأ الرأى الذى ارتآه أستاذنا الكبير فى فورة شبابه فاذا عدنا الى بيتى الحادرة وجدنا رجلا من أولئك القلة الذين صدر كرمهم عن عطف حقيقى على الفقراء فى شدة بؤسهم فانك حين تنعم النظر فى بيتى الحــادرة تجدهما لم يصدرا عن مجرد رغبة الفخر وان جاءا فى سياق فخــره الشخصى ، بل هما ممزوجان بعاطفة لا يمكننا أن نخطئها من الرثاء القوى لحالة هؤلاء الجياع المضرورين تتضح هذه العاطفة فى تصويره لشعث رؤوسهم وأيديهم المبسوطة الملحفة فى التوسل وقسمهم الكاذب الذى لا يتورعون عنه . وتزداد اتضاحا حين نقارن بين البيتين بصورتهما

البائسة وبين الأبيات السابقة لهما فندرك غرض الحادرة من الاتيان بهما بعد تلك الأبيات مباشرة . فالحادرة يجلّى ذلك الضمير الذى وجد فى خيرة رجالهم والذى سيعتمد عليه الاسلام ويسعى فى تقويته واشاعته حين يجىء بعد الحادرة بجيل من الزمان فيدعو دعوته القوية الى تحقيق العدالة الاقتصادية وانصاف الفقراء من الأغنياء

وهكذا نجد الحادرة بين فخره القبلى وفخره الشخصى يجلى جانبين فى نفسيته بينهما اختلاف طريف فهو فى فخره القبلى لم يذكر بذل قومه لنفيس مالهم الا تباهيا بما لقومه من الأحساب ، ولكنه حين جاء الى الفخر بكرمه هو لم يملك نفسه أن يثور بها شعور قوى من الشفقة لأولئك البائسين الذين لم يسعدهم الحظ بما أسعد به قومه من ميسرة وهذا له أهميته التاريخية الخاصة ، اذ يدلنا على أن بعضهم قد بدأ يتحرك فيه الضمير الشخصى المستقل عن كيـــانه الجماعى كعضو فى قبيلته وهنا مرة أخرى سيأتى الاسلام ليقوى هذا الضمير الشخصى ويعلى شأنه على الرابطة التى تربط الفرد بقبيلته ، بل على العرى الوثيقة التى تربطه بأقرب أقاربه من أبوين وأخوة وزوجة وأبناء اذا تعارضت هذه الرابطة مع الضمير الجديد فسعى الاسلام فى تفتيت الوحـــدات القبلية ليحل محلها وحدة أشمل وأعلى هى وحدة الأمة الاسلامية ، ورفع عروة الاسلام « الوثقى » على كل العرى الأخرى

* * *

لكننا نعود الى الحادرة الجاهلى ، متذكرين انه برغم هذا كله كان جاهليا فى أغلب تكوينه ، فننتقل معه الى فخره الشخصى الثالث ، وذلك فخره بجلده على الأسفار الطويلة المضنية فى الصحراء ولنبدأ باعطاء الأبيات الخمسة الأولى من هذا الفخر ، متبوعا كل منها بشرح لغوى .

٢٢ ـ ومُسهَّدين من الكَلال بعثتُهم   بعد الكلالِ إلى سَواهِمَ ظُلَّع

المسهد = الممنوع من النوم الكلال = الاعياء السواهم = الابل الضامرة لشدة التعب . الظلع = التى أصابها الظلع ، وهو أن يصيب أيديها وجع يجعلها تعرج فى مشيها

٢٣ ـ أوْدَى السِّفارُ بِرِمِّها فتخالُها   هِيماً مقطَّعةً حِبالُ الأذْرُع

السفار = المصدر القياسى للفعل سافر الرم = مخ العظم يقال أرمّ العظم أى جرى فيه الرم وهو المخ . ويقال للشاة اذا كانت مهزولة ما يَرِم منها مضرب أى اذا كسر عظم من عظامها لم يصب فيه مخ ويقول الشرح القديم أى ذهب السفار بلحومها وشحومها هيما = جمع هيماء ، من الهيام ، وهو داء يأخذ الابل شبيه بالحمى من شهوتها الماء ، فتشرب فلا تروى ، فاذا أصابها فصد لها عرق فيبرد ما تجد حبال الأذرع = عروق أذرعها .

٢٤ ـ تَخِدُ الفَيافِىَ بالرِّحال ، وكلُّها   يعدو بمُنْخَرِقِ القميص سَمَيْدَع

تخد = من الوخدان ، وهو سير سريع للابل توسع فيه من خطوها وترمى بقوائمها الى الأمام كما يفعل النعام . الفيافى = جمع فيفاء وفيفاة ، وهى الصحراء المقفرة . الرحال = جمع رحل ، وهو ما يوضع على ظهر الابل ليركب عليه راكبها ، وهو أيضا ما يحمله المسافر معه من الأثاث . منخرق القميص = رجل قد انخرق قميصه لمعالجته السفر واجهاده فيه نفسه . السميدع = الشاب الجميل الشجاع ، والسيد الكريم الشريف السخى الموطأ الأكناف ، والرجل الخفيف فى حوائجه ، ومن معانيها أيضا : الذئب ، والسيف .

٢٥ ـ ومَطِيَّةٍ حَمَّلْتُ رَحْلَ مَطِيَّةٍ حَرَجٍ تُنَمُّ من العِثار بدَعْدَعِ

المطية = الدابة ، من الفعل مطا أى جد فى سيره وأسرع . حملت رحل مطية = يريد انه اذا أنضى مطية فى السفر حتى لم تعد تستطيع مواصلة الرحلة حمل رحلها على غيرها ، وانما يكون ذلك فى شدة السير . حرج = الناقة الضامرة تنم = ترفع أو تغرى على النهوض العثار = اذا عثرت فى سيرها دعدع = كلمة كانوا يقولونها فى الجاهلية للابل اذا عثرت ليغروها بالنهوض والارتفاع (ثم كرهوها فى الاسلام فقالوا بدلها اللهم ارفع وامنع)

٢٦ ـ وتَقِي إذا مسَّت مَناسِمُها الحصَى وَجَعًا ، وإن تُزْجَرْ به تترفَّعِ

تقى = أى تقى اخفافها اذا آلمها الحصى الذى تسير عليه بأن ترفعها . مناسمها = جمع منسم ، وهوخف البعير تزجر به = بقولهم دعدع تترفع = تبذل جهدها فى الارتفاع من عثارها والاسراع فى السير مرة أخرى .

لا شك ان القارىء من مجرد هذا الشرح اللغوى قد أدرك الجهد الشديد والألم القاسى اللذين تصورهما هذه الأبيات فى وصفها للأسفار الشاقة التى يقدم عليها الشاعر برفاقه وابله . وهذا يجعلنا نسأل أولا ما الداعى الى هذا الفخر ، وما مغزاه الكامل ؟

تتذكر ان الحادرة فى فخره الشخصى الأول قد صور حياة الملذات التى يحياها مع ندماه فى مجالس الشراب ثم خشى أن نظن من ذلك انه من الذين تعميهم ملذاتهم الشخصية عن بؤس الفقراء المحرومين ، فصحح هذا بفخره الثانى وكأن هذا التصحيح لا يكفيه ، وكأنه يخشى أن نظن من ذلك الفخر الأول انه من ذلك الشباب الطرى المخنث الذى أفسد

التنعم رجولته وأذهبت الملذات جلده وخشونته فهو الآن يؤكد لنا ان هذا لم يحدث ، وانه محتفظ بجلده وخشونته على أشدهما وأقواهما رجولة هذا يكفينا الآن فى فهم دافعه الى هذا الفخر الجديد ، أما مغزاه الكامل ، وما يدل عليه من فلسفة الجاهليين فى الحياة ، فنؤجل الحديث عنه حتى نجيد دراسة هذه الأبيات وما سيليها فى نفس الموضوع ، ونستخرج من مجموعها صورتنا عن موقف الجاهليين من تجارب حياتهم بكل ما تحفل به من مسرة وألم

٢٢ ـ ومسهّدين من الكلال بعثتهم بعد الكلال إلى سواهم ظلّع

نفهم من قوله « بعثتهم » انه كما كان قائد رفاقه فى الاقبال على حياة اللذة ومجالس الشراب ، كذلك هو قائد رفاقه فى الاقدام على الأسفار المنهكة . ولكن ما معنى قوله انهم مسهدون من الكلال ؟ وكيف يمنعهم اعياؤهم من النوم ؟ أو ليس خليقا بأن يسرع من استيلاء النوم عليهم ، هنا نجد تعبيرا كبير الدقة عظيم الصدق ، فقد بلغ بهم اجهاد السفر أن عيونهم لا تستطيع أن تذوق النوم فور اضطجاعهم وهى حالة نعرفها جميعا حين يشتد بأحدنا التعب فيؤوى الى فراشه يلتمس راحة النوم ، ولكن جسده المضنى لا يستطيع أن يهدأ ويستقر ونفسه المتوترة لا تستطيع أن تسترخى الا بعد مدة غير قصيرة ولعل أحدنا لا يحس بمقدار اجهاده ما دام مواصلا لعمله المضنى ، فاذا انقطع عنه وبدأ يتطلب الراحة أحس بمدى اعيائه فى كل عضلة وناشرة من جسمه وأعصابه

وقوله انه بعثهم بعد الكلال هو أيضا تعبير جميل فهم حين أقبل الحادرة عليهم يحثهم على النهوض من استلقائهم ومواصلة الرحلة لم يكونوا بعد قد أخذوا قسطهم من الراحة ، بل لعل احساسهم بمدى

اجهادهم كان قد زاد ، لكنه لحدة نفسه وقوة مضائه لم يسمح لهم بفرصة أطول ينالون فيها راحة حقيقية ، وأصر على أن يهبوا الى ركوب ابلهم واستئناف رحلتهم انظر الى نفس الرجل الذى كان يبادر ندامان بزق الخمر المترع فى سحرة أيام اللذة ، يسرع الآن الى رفاق سفره المنهكين يسوقهم بلا رحمة الى مواصلة السفر قبل أن يتم استجمامهم .

ولكن أى ابل كانت هذه الابل وفى أى حالة كانت ؟ سنرى ان الحادرة فى أبياته هذه كلها لا يصف نفسه هو بالاجهاد وصفا مباشرا ، وفى وصف رفاقه بالاجهاد يكتفى بهذا البيت ولا يزيد عليه . أما فى سائر حديثه فيؤثر التركيز على حالة الابل نفسها كأنه لا تجيز له رجولته أن يطيل فى وصف اعياء الرجال ، مكتفيا بأن وصفه لاعياء الابل سيكون وصفا غير مباشر لحالة راكبيها . فهى ابل ضامرة من شدة التعب ، ألحوا عليها بالسفر الطويل حتى أحست بالوجع فى أيديها فأخذت تعرج فى سيرها

اقرأ الآن هذا البيت وانصت الى موسيقيته البارعة وانظر جمال تكراره لكلمة « الكلال » . هذا شاعر يعرف متى يكرر نفس الكلمة ولا يلتمس مرادفا لها ، ونحن نعرف قوة التكرار المقصود فى آيات من القرآن الكريم ثم انظر كيف ينتج تكراره هذا تقسيما موسيقيا رائعا للبيت ، حتى يصير الى هذه الفقرات الثلاث التى تنساب احداها فى الأخـرى

ومسهدين من الـكلال ،

بعثتهم بعد الـكلال ،

إلى ســــــوام ظلع ،

وتأمل كيف تتوالى ضربات الايقاع وأجراس التنغيم فى سرعة فائقة

مع مقاطع بحر الكامل النشيط الحركة ممثلة الحركة الدائبة التى لا تفتر .
ثم يستمر فى تصويره لمدى اجهاد الابل

٢٣ ـ أودى السـفار برمّها فتخالها هيماً مقطّمة حبـال الأذرع

يقول الأستاذان شاكر وهارون فى طبعتهما الحديثة للمفضليات انهما لم يجدا « السفار » فى المعاجم . ولست أدرى هل يريدان أن يجدا جميع المصادر القياسية لجميع الأفعال فى المعاجم ؟ حقا ان الاستعمال الشائع هو السفر لا السفار ، لكن علينا أن نسأل لماذا عدل الحادرة عن هذا الاستعمال الشائع وأصر على المصدر القياسى ؟

اكتفى العـرب بالسفر دون السفار لأنهم كانوا يـستعملون السفر المرحلة الطويلة لا للرحلة القصيرة ، ومنه التعبير القرآنى « كنتم على سفر » نكن الحادرة يريد أن يقول ان رحلاته تزيد فى طولها حتى على المعهود فى الرحلات الطويلة ، لذلك لم يكتف بالسفر ولجأ الى السفار لأنه يدل بصيغته على الجهد واستمرار المحاولة ، وهذا هو المعنى المقترن فى أذهان العرب بصيغ فاعل فعالا ومفاعلة

أما تعبيره « أودى السفار برمها » فتعبير بالغ الدقة لكن الشرح القديم يفسده اذ يقول فى شرحه ان السفار قد ذهب بلحومها وشحومها . فالشـاعر لا يريد أن يقول ان السفار قد ذهب بلحومها وشحومها فحسب ، وهو معنى ذكره كثيرون غيره فى وصف الابل المجهـدة ، بل يقول انه جاوز ذلك فتطرق الى داخل العظم نفسه وأصـاب مخ العظم أفلا تتذكر مثل هذه التجربة ، حين لا يحس أحدنا بالتعب فى عضلاته وحدها ، بل يخيل اليه انه قد تغلغل الى العظام نفسها فهو يحس بالاجهاد من داخلها ومن الطريف ان فى الانجليزية تعبيرين مشابهين ،

أحدهما « عظامى نفسها كانت موجعة My very bones were aching » ، وثانيهما أقرب من هذا الى تعبير الحادرة : « أحس بالتعب فى مخ العظم نفسه He felt it in his very bone-narrow »

ثم يزيد الحادرة فى وصف حالة ابله فيشبهها بالابل التى أصيبت بالهيام ، وهو فيما يصفونه داء يصيبها بمثل الحمى ، فنفهم من هذا ان حرارتها ترتفع ارتفاعا شديدا ، فتندفع الى الماء كالمجنونة ، ولكنهم من طول خبرتهم كانوا يعرفون ان هذا يزيد حالتها سوءا ، فكانوا يمنعونها من ورود الماء ويفصدون لها عرقا حتى تخف حرارتها بما تفقد من الدم ، وبعد ذلك يسقونها الماء قليلا قليلا وفى لسان العرب انها كان يحدث لها هذا من شرب الماء اذا كثر طحلبه واكتنفت الذبان به وربما يجوز لنا أن نفهم من هذا ان ذلك الماء قد تلوث بجراثيم الملاريا أو ما يشبهها . ولكن لاحظ ان قول الحادرة « فتخالها » يدل على ان ابله لم تصب بذلك الداء فعلا ، ولو أصيبت لما كان فى هذا مجال للفخر ، بل هى من شدة اجهادها وطول عطشها تبدو وكأنها أصيبت به ، وهو تصوير قوى لمبلغ سوء حالها كذلك قوله « مقطعة حبال الأذرع » يصف الابل الهيم ولا يصف ابله هو ، فهو ورفاقه لم يفصدوا ابلهم ، ولكن السفر الطويل هو الذى أصاب عروق أذرعها بالتمزق ثم تذكر ان هذا كله لا يصف حالة الابل فحسب ، بل يصف بطريق غير مباشر حالة راكبيها . فاذا كانت الابل ، وهى آكبر المخلوقات ملاءمة لأحوال السفر فى الصحراء ، واستطاعة للزحف على الرمال بأخفافها ، وصبرا على العطش الطويل — اذا كانت الابل قد حدث لها هذا ، فما بالك براكبيها من بنى الانسان ؟

والآن نأتى الى بيت يبلغ فيه الحادرة مرة أخرى ذروة الاتقان فى التصوير وروعة الايقاع والتنغيم

٢٤ ــ تخذ الفيــــافىَ بالرحال وكلها
يعدو بمنخرق القميص سميدعِ

هذا البيت يبلغ من قوة تصويره للحركة الموصوفة انه أشبه شىء بشريط سينمائى متحرك سريع الحــركة لكن الشــاعر يحقق هــذا التصوير بوسيلة الشعر الخاصة ، وسيلة الايقاع والنغم فاقرأ البيت بضع مرات — قراءة جاهرة ! — وانظر كيف تتوالى حروفه وتتدافع مقاطعه وتنساب أصواته فى تمثيل ناطق ملموس للعدو السريع ، حتى ليخيل اليك من قراءته انك ترى بعينيك وخدان هذه الأبل بل تحس به فى اضطراب أعصاب جسمك انظر كيف يبلغ وزن الكامل مرة أخرى أعظم انسجامه مع الحركة السريعة النشيطة المتعاقبة الدفعات

ثم تأمل الآن فى الصورة البهية المثيرة التى يرسمها باقى البيت لهذا الفتى الذى تحمله كل من تلك الابل . الحادرة يصفة بأنه « سميدع » وقد رأيت من شرحنا اللغوى المعانى الكثيرة المزدحمة التى تعطيها المعاجم لهذه الكلمة . ومنها تستنتج ان هذه الكلمة الواحدة كانت تعبيرا موجزا عظيم الشحن قوى الاثارة العاطفية لعدد من الخلال التى أعجب بها العرب وقدروها فى رجالهم ذوى القوة والشجاعة ، ذوى الخفة والمضاء ، ذوى الشرف والمجــد ، ذوى الكرم والنجــدة والأريحية والصيغة الخماسية للكلمة — وهى صيغة قليلة الاستعمال فى العربية — تصور

بايقاعها بلوغ المعنى نهايته وهذه الكلمة « سميدع » لغرابتها علينا وعدم ألفة آذاننا لها ربما نجد فى جرسها ثقلا . ولكن عليك أن تكرر النطق بها مرات حتى تلين على لسانك وتخف على أذنك وتزول منها غرابتها فتستطيع أن تنفذ فيها الى ما سمعه القدماء فيها من موسيقية مطربة مليئة بالفخر والزهو والنشوة وما أجمل افتتاحها بالسين وتوسطها بالياء واختتامها بالعين . وعليك وأنت تنطق بها أن تتمثل كل تلك الخلال التى شحنها بها القدامى حتى يساعدك هذا على أن تلتقط رنينها الصادق ، فان موسيقية اللفظ ليست شيئا منفصلا عن معناه ، بل هى وحدة كاملة متكاملة بين صوته ومعناه الأول ومعانيه الثانية واستدعاءاتها الكثيرة الفكرية والعاطفية التى تتداعى الى ذاكرة مستعمليه ووجدانهم كلما نطقوا به . وقد يساعدك فى هذا المجال أن تتذكر الصفات التى يقرن بها أولاد البلد عندنا تعبيرهم الذى يختتم هو الآخر بالدال والعين « مجدع » ، وان كانت الكلمة العربية القديمة فيما يبدو لنا أكثر امتلاء وشحنا

ثم انظر الآن فى هذا التصوير الفذ اذ صور هذا الفتى بأنه « منخرق القميص » . ولم جعله منخرق القميص ؟ من طرائف ما سمعت فى تفسير هذا التعبير انه لبس قميصا قديما باليا فى هذه الرحلة ليوفر قمصانه الجديدة ! ولكن الشرح القديم يكاد لا يقل تقصيرا ، فهو يقول « لمعالجته السفر وابتذاله فيه نفسه » ولا شك ان القميص قد انخرق من هذه المعالجة وبذل الجهد ، ولكن أهذا كل ما عنى الشاعر بصورته هذه ؟ بل هى تصوير حى دقيق يزيد المنظر حيوية ونشاطا . فهذا القميص المنخرق سيسمح لك بأن ترى العضلات القوية المفتولة لهذا الصدر الفتىّ وهى تتحرك فى نشاط وسيولة وانسجام . وسيسمح للريح

التى يحدثها الوخدان السريع بأن تدخل من خلال القميص وتصفقه على الصدر فى كل وثبة من وثبات البعير . استحضر اذن هذه الصورة وأعد قراءة البيت بأقصى ما تستطيع من سرعة وتدافع وحيوية ، وانظر فيه الى هذا الشاب العربى الجميل الشجاع ، الكريم الشريف السميدع ! وهو يعلو ويهبط على ظهر بعيره فى انسجام رائع مع حركاته كأن جسمه قد صب مع جسم البعير فى قالب واحد وقد تمزق قميصه وانفتح فأظهر لك عضلات جسمه الأسمر القوى الرشيق المليح فى حركاتها الانسيابية المنسجمة ، وظلت الريح تدخل فيه وتخرج منه كلما علا وهبط واهتز مع حركات البعير فتصفقه على صدره العريض القوى المتفجر بدماء الصحة والشباب . تذكر كيف يغرم بعض الممثلين السينمائيين — فى هوليوود وفى بلادنا أيضا — بأن يلبسوا القميص « الأسبور » ويتركوا أزراره مفتوحة حتى يكشفوا عن صدورهم الفتية القوية ! لكن أصحاب الحادرة قد انفتحت قمصانهم من الجهد الحق لا للتظاهر

واتبه الى كلمة « الفيافى » لتتصور المسرح الطبيعى الذى تجرى عليه أحداث هذه الصورة تلك الصحراء العريضة الواسعة الممتدة الى ما لا نهاية بفلواتها الخاوية المقفرة لا ترى فيها الا هؤلاء الفتية الأمجاد يتحركون على صفحتها حركتهم السريعة مع ابلهم واستعن فى تخيلك لهذا المنظر بما قد تتذكره من مناظر مقاربة فى أفلام « الكاوبوى » — وبعضها جيد التصوير متقن الفن السينمائى — لشباب أبطال يعدون عدوا سريعا على ظهور خيولهم ثم عد الى البيت العربى متذكرا ان الحادرة يؤدى اليك هذا المنظر بوسيلته الشعرية الصحيحة من الايقاع والنغم ، فعليك أن تبذل جهد المشاركة فى تركيب صورة تخيلية حية تنسجم مع ايقاعه ونغمه .

٢٥ ـ ومَطِيَّـــةٍ حَمَّلتُ رحلَ مطيةٍ   حَرَجٍ تُنَمُّ من العِثار بدَعْدَعِ

هل تتذكر من بعض الأفلام التاريخية التى شاهدتها هذا المنظر المعروف قبل اختراع القاطرة البخارية فارس مقبل على سفر سريع لشأن هام ، يصل بحصانه المجهد الى حانة من الحانات التى كانت توجد على مراحل السفر ، فينزل من حصانه ويتركه بفناء الحانة وينقل سرجه مسرعا الى حصان آخر يقدمه له صاحب الحانة ، فيمضي على ظهره توا بدون أن يريح نفسه ، ويواصل السفر الى مرحلة جديدة يخلف فيها هذا الحصان ويمتطى حصانا ثالثا ، وهكذا يفعل حتى يتم سفره العجل وقد أنضى خيلا متعددة ؟ هذا هو المنظر الذى يحمله اليك الحادرة فى بيته هذا ، دالا به على فرط نشاطه وجلده وصبره اذ يعيى الابل المتعددة دون أن يسمح هو للاعياء بأن يغلبه . وانظر الى تكراره لكلمة « مطية » وكيف ان هذه الوسيلة على بساطتها تمكن موسيقية البيت من أن تصور هذه العملية المكررة اذ ينزل الراكب عن ظهر ناقة بلغت من الاعياء نهايته فيحمل رحلها على ظهر ناقة أخرى ، ويستمر على ظهر هذه حتى تبلغ هى أيضا نهاية الاعياء قد قلنا من قبل ان هذا شاعر يعرف متى يكرر نفس الكلمة .

لكن هذه الناقة لا تبلغ هذا الحد الا بعد أن تكون قد استنفدت حقا آخر « أوقية » من عضلاتها وأعصابها . ذلك لأنها ناقة كريمة أصيلة لا تسمح هى أيضا للتعب أن يتغلب عليها الا حين تبلغ المدى الذى لا مزيد بعده لجهد مجتهد وهذه هى الحقيقة التى يصورها الحادرة فى شطره الثانى فهذه الناقة التى قد ضمرها السفر الطويل تبدأ فى التعثر من اجهادها ، لكنها لا تستسلم بعد ، ولا تبرك حارنة ترفض

مواصلة السير كما تفعل النوق غير الكريمة أول ما تحس بالاجهاد . بل يكفى أن يقولوا لها « دعدع » حتى يحملها هذا النداء على أن تنهض مرة أخرى وتواصل السفر على رغم اضنائها ثم يكرر الحادرة هذه الحقيقة فى بيته التالى بعد أن يزيد من تصويره لمبلغ هذا الاضناء :

٢٦ ــ وتقى إذا مست مناسمها الحصى وجعاً ، وإن تزجر به تترفع

فأخفافها قد دميت وتمزقت ، حتى لا تطيق أن تلمس الحصى بهذه الأخفاف التى برتها حجارة الأرض ، فما تمس الحصى حتى تسرع برفعها عن الأرض من شدة وجعها (كما نفعل اذا حاولنا المشى على قدم أصابها جرح أو وجع) . ولكنها مع هذا — مع هذا كله — حين يزجرونها بذلك النداء « دعدع » تترفع أى ترغم نفسها ارغاما على الارتفاع مرة أخرى .

قلنا فى الأبيات السابقة انه يقصد بوصفه لاجهاد الابل أن يصور بطريق غير مباشر اجهاد أصحابها لكننا لا نستطيع أن نقول نفس الشىء عن هذا البيت . فواضح انه يهتم الآن بأن يصور حالة الابل نفسها من أجلها هى ذلك انه قد غلبته الآن عاطفة قوية من الاعجاب بهذه النوق الأصيلة ذات العتق والكرم ، ذات الجلد والصبر المتناهى ، ومن العطف عليها والرثاء لحالها وان يكن هو الذى حملها عليه ، ومن التقدير للمجهود الذى تبذله والامتنان العميق لاخلاصها لأصحابها وطاعتها لهم وتعاونها معهم مهما يكلفوها من جهد وان يكن هذا كله ممزوجا بنبرة قوية من الزهو والفخار بامتلاكهم لهذه الابل العريقة .

أما وقد أدى لهذه الابل الكريمة المطيعة حقها من الوصف والثناء ، والعطف والتقدير ، فانه يعود الى نفسه فى بيته القادم ليفخر بشجاعته على مواجهة المخاطر التى تتخلل الرحلة الموحشة ونشعر من فخره

هذا انه ينتقل الى تصوير رحلة أخرى غير التى وصفها فى أبياته الماضية ، فتلك كان فيها فى صحبة رفاق له ، أما هذه فهو فيها وحيد

٢٧ ـ ومُناخِ غيرِ تئيَّــةٍ عرَّسْتُه   قَمِنٍ من الحَدَثانِ نَابِى المَضْجَع

المناخ = موضع اناخة الابل التئية = التمكث والانتظار ، يقال قد تأييت بالمكان أى تمكثت به عرسته = نزلت فيه آخر الليل قمن من الحدثان = خليق وجدير بأن تحدث فيه ، وهى حوادث الدهر ونوائبه ، لأنه مكان موحش مخوف . نابى المضجع = لا يطمئن فيه من ينزل به ، لخوفه منه

انظر كيف ينقل معناه بتعبيرات ثلاثة بارعة ، يصور بها مدى وحشة المكان ومخافته ، فيصور بهذا مدى ادلاله هو بشجاعته وتحديه المخاطر أولها قوله « مناخ غير تئية » ، وهو تعبير شديد الايجاز بالغ الجمال ، فهذا المكان الذى نزل فيه آخر الليل لم يكن فى حقيقته يصلح لأن يمكث فيه ، فهو ليس من الأماكن التى يختارها المسافرون ليرتاحوا فيها بعض الوقت ، ولكنه برغم ذلك قرر النزول فيه متحديا غير عابىء بما قد يحدث ، ومن هنا تفهم قوة التحدى فى قوله « عرسته » وتعبيره الثانى هو قوله « قمن من الحدثان » ، وهو الآخر تعبير بديع الايجاز والشحن ، فهذا المكان لا يستغرب أن تحدث فيه نوائب الدهر ، بل يستغرب ألا تحدث فيه ، لأنه بالضبط الموضع الموحش المحفوف بالخطر الذى يقدم مجالا سانحا لهذه النوائب وتعبيره الثالث « نابى المضجع » لا يقصد به عسورته المادية ، فهذا معنى سيصوره فى بيته القادم ، بل يقصد به خطره ومخافته فانظر الآن فى هذه التعبيرات الثلاثة المتوالية الموجزة المكثفة ، وتعرف فيها خاصة من أهم خواص الشعر الجاهلى وهى تركيزه الكبير

٢٨ ـ عَرَّسته ووِسادُ رأسى ساعد   خاظِى البَضيع عروقُه لم تَدْسَع

خاظى = من الفعل خظى لحمه اكتنز وصلب وركب بعضه بعضا والبضع والتبضيع القطع والشق وتقطيع اللحم ، ومن هذا تفهم ان البضيع ليس معناه اللحم اطلاقا كما يقول الشرح القديم — الذى فسر أيضا فى تفسير خاظى — بل معناه اللحم الذى يبدو لك وكأنه قطع مقطعة ، وواضح انه يعنى العضلات القوية المتراكبة على الساعد . ويزيد رأينا ترجيحا قول بعض اللغويين ان البضيع جمع نادر للبضع ، مثل رهين جمع رهن وكليب جمع كلب ، والبضعة من اللحم القطعة المجتمعة . لم تدسع = لم تنتفخ كعروق يد الشيخ ، لم تمتلىء من الدم كما يحدث للشيوخ وامتلاؤها هذا فى الشيخوخة يحدث كما نعرف مما نسميه تصلب الشرايين الذى يعوق مجرى الدم ، والدسع الدفع ، والسد ، وكلاهما يحدث فى الحالة المذكورة ، اذ يضيق مجرى الدم فيضطر الى زيادة قوة اندفاعه أو ضغطه ليمر فيها ، فتنفر العروق وتبرز

فى هذا البيت يصور مبلغ تخشنه وجلده على المشاق الجسمانية ، بعد أن صور جرأته القلبية وتحديه للمخاطر ، ثم يفخر بصحته وازدهار شبابه انظر أولا كيف يبدأ البيت بتكرار قوله « عرسته » ، فيحدث تجاوبا موسيقيا مضاعف الرنين بين البيتين ، ويؤكد بهذا الرنين المكرر شجاعته واقتحامه للمخاطر ، ويكسب الموسيقى حلاوتها المضاعفة التى يحدثها التكرار اذا كان هذا التكرار حصيفا وكانت له وظيفة عضوية فى حمل المضمون ألم تقل لك ان هذا شاعر يعرف متى يكرر اللفظ ؟ وهو حين رقد فى ذلك المكان الموحش المخيف التماسا لقسط من الراحة الجسدية لم ينل ما أراد منها وكيف ينالها وهو لم ينم على وسادة

مريحة أو حشية طرية ، بل توسد ساعده على الصخر الصلب ، هذا كل ما توسده ولكن أى ساعد هذا ؟ لم يكن ساعدا سمينا ناعما طريا حتى يريح رأسه ، بل كاد لا يقل عن الصخر صلابة ، بعضلاته القوية المكتنزة المتراكبة . لكنه ساعد شاب فى ميعة شبابه وتمام ازدهار صحته ، فأنت لا ترى فيه عروقا نافرة بارزة قد انحبس فيها الدم كما يحدث فى سواعد الشيوخ . بل دم الشــباب فيه جار متدفق ونحن حين نسمع قوله « خاظى البضيع عروقه لم تدسع » نكاد نراه وقد رفع ساعده أمامنا مزهوا بقوته يرينا مقدار صلابته وتراكب عضلاته ، كما نرى الملاكمين ورافعى الأثقال يفعلون فى « پوزاتهم » التى يتخذونها أمام الكاميرا بل استمع الى هذين الحرفين المطبقين الظاء والضاد فى قوله « خاظى البضيع » فانك تكاد تسمعه وهو يطرق عضلات ساعده الأيمن براحة يده اليسرى فى ادلاله بقوة عضلاته

٢٩ ـ فرفعتُ عنه وهو أحمرُ فاترٌ قد بانَ منى غيرَ أنْ لم يُقْطَعِ

قد فخر الحادرة فى بيته الماضى بجريان دم الشباب فى عروق ساعده متدفقا لا يعوقه عائق ولكن انظر الآن ماذا حدث له بعد أن توسده فترة من الوقت على الصخر الصلب فانحبس الدم فى عروقه . والحادرة فى وصفه هذا يبلغ درجة بعيدة من اجادة الوصف الحسى الدقيق والاحساس الذى يصفه نعرفه جميعا حين يطول اضطجاعنا على ساعد أو ساق ، فنحس بثقلها وتخدرها اذ انحبس الدم فى عروقها فاحمرت ، واسترخت أعصابها من الثقل عليها فتعطل اتصالها بالمخ ، فخيل الينا انها لم تعد جزءا من جسمنا ، ونحاول أن نحركها فلا نستطيع ، لكننا نحس بثقلها المؤلم واذكر قصة قصيرة قرأتها عن رجل يعانى فى نومه كابوسا مزهقا ، اذ يحلم بأن وحشا فظيعا يجثم عليه ويكتم أنفاسه

فلما استيقظ بعد صعوبة اذا به قد رقد على ذراعه فثقلت وتخدرت ، وكان قد طوى ساعده حتى التف بعنقه فلما قرأت القصة تذكرت هذا البيت للحادرة بوصفه الحسى الدقيق

٣٠ ـ فترى بحَيْثُ توكّأتْ ثفِنَاتُها أثراً كمُفْتَحَص القَطا المهَجّمِ

هب الحادرة واقفا من رقدته فتأمل ساعده كما رأينا ، لكنه لم يلبث أن انصرف عن هذا وأقبل على ناقته ينهضها من بروكها ليستأنف رحلته . فرأت عينه الفاحصة هذا الأثر الدقيق الذى يصفه فى هذا البيت ، وهو الأثر الذى تركته ثفنات الناقة حيث بركت على الأرض وثفنات الناقة هى الأجزاء التى تمس الأرض من صدرها ، ومواصل ذراعيها وعضديها ، وركبها ، اذا بركت ، وهو يشبه هذه الآثار الخمسة بأفاحيص القطا ، وهى الحفر الصغار التى يحفرها هذا الطائر الصحراوى فى الرمل ليضع فيها بيضه ثم يهجع أى يرقد عليها ولكى تفهم هذا التشبيه لابد أن تعرف ان نجائب الابل كانت توصف بصغر ثفناتها . فالذى يعنيه الحادرة هو أن هذه الناقة الأصيلة على كبر حجمها لا تترك على الأرض حين تبرك أثرا أكبر مما يتركه هذا الطائر الصغير حين يحفر حفرا صغيرة يضع فيها بيضه (وهو يحفرها برجليه وصدره ويحفرها ضحلة غير عميقة) . فاذا تركها غطاها بالرمل وأخفاها فلا يكاد يبين منها أثر ، بل هى لا يبين منها أثر الا لعين البدوى لحدة نظره وخبرته الطويلة بأحوال الصحراء

وبهذا البيت يحقق الحادرة غرضا مزدوجا . فهو من ناحية يرينا نجابة ناقته وعتق أصلها ، لأننا نفهم من صغر الآثار التى تتركها على الأرض ، لا صغر ثفناتها فحسب كما يقول الشرح القديم ، بل خفتها ورشـــاقتها

فى بروكها على الأرض   فهى حين تبـرك لا تتهـالك على الأرض ولا « تنبطـ ّ » عليها فى ثقل واسترخاء غليظ كما تفعل الدابة البليدة التى « تفرّش » على الأرض ، بل هى تبرك بركة خفيفة رشيقة ولا تزال فى بروكها منتصبة لذكاء قلبها وحدة نفسها شأن النوق النجيبة   ولهذا — لا لصغر ثفناتها فحسب — لا تترك على الأرض الا آثارا صغيرة لا تزيد على أفاحيص القطا ، وما أضخم الفرق بين جسم الناقة وجسم القطاة .

ومن ناحية أخرى يقنعنا الشاعر بحدة نظره ودقة تفرسه   والبدو تروى عنهم الأعاجيب التى يكاد لا يصدقها ساكنو المدن فى دقة الفراسة وقص الأثر   حتى انهم ليمرون فى الصحراء الواسعة العريضة بأثر هين يكاد أحدنا لا يراه مجرد رؤية ، فينتبهون اليه ويعرفون لأى حيـوان هو أو طائر ، بل يستنبطون منه خصائص دقيقة لصاحبه .

أما البيت القادم ، وهو آخر الأبيات فى القصيدة كما وصلت الينا ، فيبدو انه موضوع فى غير موضعه المناسب ، بل هو لم يرد الا فى رواية واحدة هى رواية الأنبارى ، وهذا هو

٣١ ـ ومَتاعِ ذِعْلِبَةٍ تَخُبُّ براكبٍ   ماضٍ بشِيمته وغـيرِ مشيَّعِ

متاع الناقة ما يحمل عليها   والذعلبة الناقة السريعة كالذعلب ، والمتذعلب الخفيف الثياب والمنطلق فى استخفاء ، والفعل اذلعبّ انطلق فى جد واسراع ، وهذه الكلمة الغريبة غير المألوفة لدينا نستطيع بتكرار القراءة والانصات أن نسمع فى جرسها حكايته لمعناها   بل نكاد نرى هذه الناقة « الذعلبة » تسرع فى عدوها وتنفلت فى خطوها وتدلف فى حركتها بخفة وانسياب دون توقف أو اختلال فى حركتها السيالة ، حتى

انك لا تراها فى موضع الا وقد جاوزته الى موضع آخر بحركة تكاد لا تبين من سيولتها وسهولتها وأغلب ظننا ان فعلنا العامى « يدحلب » أى يمضى متلصصا مسترق الخطو مأخوذ من تلك الكلمة العتيقة ، وهذا يساعدنا على تذوق جرسها وفهم معناها

هذه الناقة تعدو براكبها عدوا خببا ، وهو عدو تنقل فيه يدها اليمنى ورجلها اليمنى معا ، ثم تنقل يدها اليسرى ورجلها اليسرى معا وهذا الراكب لفرط ثقته بناقته وضمانه انها ستصل به الى غايته لا يسافر دائما مع أصحاب مرافقين ، بل يجرؤ أحيانا على أن يسافر وحيدا فى الصحراء ، وهو ما كان يندر أن يفعلوه لكن فى هذا فخرا بالراكب نفسه أيضا ، والكلمة الهامة هنا هى « ماض » ، فهو اذا عزم على سفر مضى فيه ولم ينتظر حتى يجد له رفاقا ، كما كانوا فى الأغلب يفعلون ، لجسارته واقدامه من ناحية ، ولثقته بهذه الناقة التى يمتلكها .

وهذا بيت لم نستطع أن نجد له موضعا مناسبا بين أبيات القصيدة كما وصلت الينا ويخيل الينا انه ينتمى الى مجموعة من الأبيات سقطت من القصيدة فى مرحلة من المراحل المتعددة التى مرت بين نظم الشاعر لها وتداولها بين مختلف طبقات الرواة الى أن تم تدوينها وهذا أمر لا يبعث منا العجب اذا تذكرنا ان أجيالا كثيرة من التناقل الشفوى قد انقضت قبل هذا التدوين ، ثم أعقب هذا أخطاء النساخ الصادرة عن جهلهم أو اهمالهم . بل الذى يثير عجبنا — ويستحق أعمق شكراتنا — هو اننا قد وصل الينا كل هذا الجمع من الشعر القديم . فينبغى أن نشكر حظنا السعيد وألا نأسى على ما فاتنا من الشعر الجاهلى ، ولا على الاضطراب الكثير الذى يدخل رواياته ، والخلل الذى يعترى بعض أبياته ، واختلاف الرواة فى الاضافة والحذف والترتيب ، والبتر المفاجىء

الذى تنتهى به بعض القصائد . أضف الى هذا حقيقة أخرى أن عقلية الشاعر الجاهلى — وعقلية مستمعيه — كانت تختلف عن عقليتنا ، فما نراه فجوة فى القصيدة أو بترا ربما لا يرجع الى هفوات الرواة أو النساخ بل يرجع الى سرعة انتقال تلك العقلية وقفزها من موضوع الى موضوع لأنها لم تكن تتطلب فى ترتيب الأفكار وانسجام الموضوعات ما تتطلبه نحن باصرارنا على الوحدة الفنية لكل قصيدة كما نفهم الآن هذه الوحدة ، وهو موضوع سنشرحه تفصيلا فى فصلنا الحادى عشر

* * *

الرجل الذى عطف على الفقراء الجائعين وعجل لهم طبخة المرجل ، هو نفس الرجل الذى أوغل رمحه فى جسد العدو بقسوة وتركه فى جسده حتى يكون أعنت له والرجل الذى باكر ندامأه بالصبوح فى سحرة أيام اللذة هو نفس الرجل الذى استعجل رفاقه فى النهوض لاستئناف الرحلة المضنية ولم يمهلهم حتى ينالوا بعض الراحة . ونفس الشبان الذين أقبلوا على ملذات الحياة يجرعونها بذلك العنف الكبير حتى صرعتهم أجساما وعقولا ، هم الذين اندفعوا فى مشقات ذلك السفر ومخاطره بعنف لا يقل . فلم كان هذا ، وهل يوجد تعارض بين السلوكين ؟

لا ، ليس من تعارض ، فهو نفس الموقف من الحياة ، وهم نفس الرجال فى صميم طبيعتهم الجاهلية فهى طبيعة صفتها الأولى الحدة والعرامة فى كل ما تفعل طبيعة عنيفة فى كل سلوك يصدر منها . عنيفة فى انتهابها لملذات الحياة ، وعنيفة فى اقدامها على ألم الحياة العنف ميزتها الكبرى فى كلا الحالين ، والعنف مفخرتها العظمى

ولم يكن هذا من الجاهليين الا استجابة طبيعية لقسوة الحياة عليهم ، في صحرائهم ذات الطبيعة المضنية ، ومجتمعهم المليء بالاضطراب والانقلاب ، والحاجة والحرمان ، والتنافس والصراع على المتع القليلة التي تقدمها تلك الطبيعة الصحراوية الشحيحة . فهم اذا وصلت أيديهم الى تلك المتع قبضوا عليها بعنف ، واندفعوا في التلذذ بها الى أن يبلغوا المرحلة القصوى التي تقترب فيها نشوة اللذة من لذعة الألم لكنهم لم يخذوا أمام الآلام الكثيرة التي فرضتها عليهم حالة بيئتهم وأوضاع مجتمعهم ، بل ردوا عليها بأن تقبلوها بصبر وجلد ورأوا في هذا دليل الرجولة ومثال الفتوة ، لا بل هم يجدون لذة قوية في تحمل ذلك الألم والوصول منه الى نهاية ارهافه حيث تكون له نشوة تلسع الأعصاب وتسكر العقل هكذا انتقموا من الألم وهكذا قهروه وأثبتوا عليه انتصارهم ، بأن تقبلوه الى نهايته ثم كان لهم انتقام آخر ، هو أن يقسوا في التشفي من أعدائهم الكثيرين من بني البشر ، ويعاملوهم بلا رحمة كما عاملتهم ظروفهم البيئية بلا رحمة

حياة متطرفة لا تعرف التوسط ، مندفعة تحتقر الاتزان ، عنيفة تأبى الهدوء وتظنه ضعفا وقلة رجولة . وتلك كانت مثلهم — أو بالأحرى مثل أكثرهم ، فقد كانت فيهم قلة ارتفعت بتفكيرها وسلوكها على تلك المثل البدائية ، وأدركت مذمة تطرفها وضرر جموحها — حتى جاء الاسلام ليذهب عنهم الحمية حمية الجاهلية ، وليذهب عنهم نخوة الجاهلية وتفاخرها ، ويدفعهم الى الطموح بأبصارهم الى مثل أعلى ، وقيم أصلح . لكنهم لم يستطيعوا بلوغها الا ما داموا مستمسكين بعروة الاسلام الوثقى ، أما حين يضعف فيهم تأثير الدين ، كما حدث لهم في فترات متعددة من الانتكاس ، فسرعان ما تستحوذ على أكثرهم مثل

الصحراء العتيقة وتريد الآن أن نعطى نصا آخر من كتاب « أعمدة الحكمة السبعة » يذكرنا بآخر فترة من فترات ذلك الانتكاس ، حين تجول فيها لورنس فى عامى ١٩١٧ و ١٩١٨ قال لورنس

« كان الدم أبدا على أيدينا ، اذ كان لنا مباحا ، وكأن الجرح والقتل كانا ألمين عارضين سريعى الزوال ، لأن الحياة كانت شديدة القصر وشديدة المرارة علينا واذ كان شقاء الحياة على هذا العظم ، كان لازما أن يكون شقاء العقاب لا رحمة فيه . عشنا لليوم ومتنا له وحين وجد سبب للعقاب ورغبة فيه كتبنا درسنا بالبندقية أو بالسوط على لحم المعانى العابس المتربّد . ولم يكن للقضية استئناف ، فما كانت الصحراء لتسمح بالعقوبات المهذبة البطيئة التى تقدمها المحاكم والسجون »

الفصل الثامن

من النسيب التقليدى إلى الناقة الحبيبة

القصيدة الجديدة التى سنبدأ دراستها فى هذا الفصل ، نظمها شاعر سبق الحادرة بجيلين ، وهو علقمة بن عبدة التميمى ، الذى عاصر امرأ القيس فى النصف الأول من القرن السادس ، وكانت له معه مشاحنة شخصية ومنافسة شعرية سجلتهما كتب الأدب ولعلقمة فى كتاب المفضليات قصيدتان أعجب بهما القدماء اعجابا كبيرا ، وقالوا عنهما « هاتان سمطا الدهر » وقد اخترنا للدراسة أولاهما نظما ، وهى فى رأينا أكبرهما امتاعا فنيا ، وان تكن أقلهما شهرة . تلك هى القصيدة المائة والعشرون فى المفضليات ، وهى تستهل كالمعتاد بالنسيب ، لكنه نسيب من نوع مختلف جدا عن نسيب الحادرة فلنعط أولا أبيات هذا النسيب متبعين كلا منها بشرح لغوى ، وقد أضفنا الى شرح المفضليات شرح الأعلم الشنتمرى لديوان علقمة

١ ـ هل ماعلمتَ ومااستُودِعت مكتومُ أم حبلُها إذ نأتْكَ اليوم مصروم

هذا بيت نعترف بأننا لا نفهم معناه المضبوط حقا اننا ندرك ان محبوبته قد فارقته — أو هذا ما يدعيه . وان « ما علمت وما استودعت » أى ما ائتمنت عليه وطلب اليك كتمانه هو الحب الذى كان بينهما . لكن ما معنى « مكتوم » هذه ؟ هل معناها تكتمه أنت ، أو تكتمه هى ؟ ربما يخيل الينا أن قوله « ما استودعت » يؤكد أو يرجح المعنى الأول ،

لكن قليلا من التفكير يرينا ان المعنى الثانى جائز أيضا . وبين كلا المعنيين لهذه الكلمة يتراوح فهمنا للبيت كله بين امكانين . أحدهما هو هى قد هجرتنى الآن وبعدت عنى ، لكن تراها فى وقت مستقبل ستعود فتصل حبـل الود الذى قطعته ، فينبغى عـلى اذن أن أظل كاتما لما استودعتنى من حبها اياى ، أم تراها لن تعود الى مصادقتى أبدا ، فلا حرج علىّ حينئذ من أن أبوح بما كان بيننا من الحب ؟ هذا هو الامكان الأول ، والامكان الثانى هو : تراها لا تزال مشوقة الى استئناف مودتنا ، فتظل وفية لحبنا كاتمة اياه ، أم تراها ستنساه سريعا ولا تعده الا مجرد لهو وتسلية انقضت مناسبتها ، فتشيع خبره بين رفيقاتها متفاخرة بما كان من تدلهى بها ؟ والامكانان يختلف فيهما الشراح القدامى ، بل يضيفون امكانا ثالثا يعتمد على فهم « مصروم » على أن معناها أصرمه أنا لا تصرمه هى فيكون الامكان الثالث هو هى قد نأت اليوم عنى ، فهل أظل برغم هذا وفيا لحبنا فأظل كاتما له لا أذيعه بين رفاقى ، أو أقابل هجرها اياى بقطع حبل مودتها قطعا حاسما ، وفى هذه الحال لا حرج علىّ من أن أعلن من حبها ما كنت أكتم ؟

ونحن والحق يقال حائرون بين الامكانات الثلاثة ، نرجح أحدها حينا ثم نميل الى آخر ، فلنترك قارئنا يختار ما يفضل ، مكتفين بأن ننبه الى انه وان يكن معظم الشعراء ينسبون صرم الوصل الى المحبوبة ، فان منهم من يعترفون بأنهم هم الذين هجروا المحبوبة وصرموا حبلها ، كما سنبين بعد استمام الشرح اللغوى .

٢ ـ أم هل كبيرٌ بكى لم يَقْضِ عَبْرَتَه   إثْرَ الأحبَّةِ يومَ البَيْنِ مَشْكوم

كبير = شيخ كبير السن . لم يقض عبرته = لم يشتف من البكاء

لأن فى ذلك راحة له أثر الأحبة = عند فراق الأحبة . مشكوم = مكافأ عـلى بكائه مجزىّ بفعله من الفعل شكمه يشكمه (بضم الكاف) شكما أى جزاه وكافأه بحسن صنيعه هنا يعود اليه بعض الأمل فى استئناف الصحبة ، فعساها أن تسمع بما قاساه بعد فراقها ، فتعود الى الحنين اليه وتكافئه على وفائه وقد يخيل اليك أن هذا البيت يحسم الاختلاف بين الامكانات الثلاثة المذكورة ، لكن تفكيرا يسيرا سيهديك الى أن جميعها لا يزال ممكنا

٣ ـ لم أدْرِ بالبين حتى أَزمعوا ظَعَناً كلُّ الجمال قُبيل الصبح مَزْموم

لم أدر = لم أشعر ولم أعرف أزمعوا = أجمعوا وعزموا ، ثبتوا عزمهم عليه ومضوا فيه ولم ينثنوا عنه ظعنا = ارتحالا مزموم = مشدود الزمام

٤ ـ ردّ الإماء جمالَ الحىِّ فاحتَملوا فكلُّها بالتَّزيديّاتِ معـكوم

رد الاماء = رددن الجمال من المرعى الى الحى للارتحال ، فهذا البيت يشرح ما حدث قبل البيت الثالث . وخص الاماء لأن الرعى كان موكلا الى العبيد والإماء والخدم والصبية وقال الأصمعى انه خص الجمال لأن النساء يحملن عليها دون النوق ، لأنها أشد وأذل نفسا من النوق ، أى أقوى على الرحلة وأقل حرونا وعصيانا ، واستشهد بقول لمرىء القيس « عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل » لكن أبا عبيدة خالفه وقال ان البعير يكون جملا وناقة ، واستشهد ببيت أوله « لا تسقنى لبن البعير » التزيديات = ثياب منسوبة الى قبيلة من قضاعة يقال لها تزيد بن حلوان أو تزيد بن حيدان وهى ثياب حمر تجلل بها الهوادج ، أو برود فيها خطوط حمر تشبه طرائق الدم . معكوم = من الفعل عكمه يعكمه (بكسر الكاف) شده بثوب

٥ ـ عَقْلاً ورَقْمًا تظلُّ الطيرُ تخطَفه   كأنه من دم الأجواف مدموم

العقـــل والرقم = ضربان من الوشى فيهما حمــرة جللوا بهما الهوادج . والعقل خيط يعتقل بخيط آخر يدخل فيه من تحته ثم يرفع على خيط ، فسمى عقلا لأن الناسج اذا أراد أن ينسجه عقله بذلك الخيط الآخر الذى يدخله تحته والرقم ضرب مخطط من الوشى أو الخز أو البرود ، وخطوطه مستديرة كما يقول أحد الشراح تخطفه = تضربه تحسبه من حمرته لحما . مدموم = من الفعل دمه يدمه (بضم الدال) طلاه بالشىء أو بالدم

٦ ـ يحملن أُتْرُجَّةً نَضْخُ العبير بها   كأنَّ تَطْيابَها فى الأنف مشموم

أترجة = امرأة كالأترجة فى طيب رائحتها ، والأترجة من الكلمة الفارسية ترنج ، فاكهة من الحوامض وهى نارنج كبير . وفى شرح آخر : يعنى امرأة اطّلت بالزعفران فاصفر لونها وطابت رائحتها ، وكان النساء يضمخن أجسامهن بالطيب . النضخ = ما كان رشا ، أو هو البلل وهو أقوى من النضح العبير = الزعفران ، أو أخلاط من الطيب تجمع بالزعفران . تطيابها = مصدر تفعال من الطيب . مشموم = كأن ريحها فى الأنف أى انه باق من طيبها ليس مما اذا شم ثم ترك ذهبت رائحته ولكنه يعبق ، أى ريحها لا يفارق الأنف وفى شرح آخر مشموم شامل ، أى طيبها شمل أنف شامها اذا شمها . وفى قول آخر : كأن طيبها فى أنفها من طيب أنفها فأنت تشمه من أنفها اذا قبلتها ، وجعلها أترجة يصف ان كل شىء منها طيب ليس بها عيب من بخر ولا تفل (النتن وتغير الرائحة) لأن البخر قد يكون فى الأنف (أى لا من الفم وحده) . وفى قول آخر ان المشموم هنا هو المسك (وهذا أضعف الآراء فى نظرنا ، وهو يحاول أن يتخلص من صعوبة قوله « كأن »)

٧ ـ كأنّ فارةَ مِسْكٍ فى مَفارِقِها   للباسط المُتَعاطِى وهو مزكوم

فارة المسك = حيوان صغير يؤخذ منه المسك ، كانوا يذبحونه ويجمعون دمه فى حقيبة من الجلد حتى يتجمد فيصير مسكا . وقد تطلق الفارة على الحقيبة نفسها ، وهو المعنى المراد فى هذا البيت . مفارقها = مفرق شعرها الباسط المتعاطى = الذى يبسط يده اليها ليتعاطاها أى ليحتضنها مزكوم = مصاب بالزكام ، لأن الزكام يفقده حاسة الشم أو يضعفها فيه ، ومع ذلك يشم رائحتها الطيبة ، فكيف بغيره .

٨ ـ فالعينُ منى كأنْ غَرْبٌ تَحُطُّ به   دَهماء حارِكُها بالقِتْبِ محزوم

يشبه سيل الدموع من عينه على فراق الأحبة بسيل الماء من غرب تجره السانية فى عملية الرى الغرب = الدلو الكبيرة تصنع من جلد ثور تحط به = تعتمد فى جذبها اياه على أحد شقيها أى جانبيها دهماء = ناقة دهماء أى سوداء ، وانما جعلها دهماء لأن الدهم أقوى الابل وأضلعها وأجفرها وهى أوسع الابل جلودا ولكن فى شرح الديوان انما جعلها دهاء لما شملها من القطران وقد بين ذلك بعد . الحارك = ملتقى الكتفين عند أصل العنق وهو مقدم السنام . القتب = الرحل الصغير الذى يوضع على ظهر الناقة لتربط فيه الدلو خاصة ، أما الذى يستعمل للركوب عليه فهو القتب بفتح القاف والتاء . محزوم = مشدود عليه .

٩ ـ قد عُرِّيت زمناً حتى استَطفَّ لها   كِتْرٌ كحافةِ كِيرِ القَيْن ملموم

عريت = عريت من الرحل ، أى تركت دون أن تركب أو تستعمل فى عمل (لأنها أصيبت بالجرب فتركوها مدة ترعى فى المرعى دون أن تعمل الى أن تشفى) . وفى قراءة قد عزبت حقبة ، أى أقامت عازبة

فى المرعى لا ترجع الى أهلها حينا من الزمن   استطف = ارتفع وامتد على الجنبين واستوى كالطف من الوادى وهو جانبه المشرف وذلك من شدة امتلائه . الكتر = ما ارتفع من سنامها واستدار . كير القين = منفاخ الجلد الذى ينفخ به القين وهو الحداد ناره   ململوم = مجموع مدار

١٠ ـ قد أدبر العَرُّ عنها وهى شاملُها   من ناصع القَطِران الصِّرف تَدْسيم

أدبر = ولى وذهب . العر = الجرب   شاملها = قد عم جسمها . الناصع = الخالص   الصرف = الذى لم يخلط بغيره   التدسيم = الأثر ، والطلاء والتسويد . أى شفيت هذا الناقة من جربها ولكن لا يزال جسدها مكتسيا بأثر القطران الذى طلوها به علاجا للجرب . وفى رواية الديوان   ترسيم أى أثر من طلائها ، من الرسم

١١ ـ تسقى مَذانِبَ قد زالت عَصيفتُها   حَدُورُها من أَتِيِّ المـاء مطموم

المذانب = المجارى التى يندفع فيها الماء الى الرياض ، جمع مذنب (بكسر الميم وفتح النون)   العصيفة = ورق الزرع ، وهو الورق المحيط بالثمر خاصة . زالت = تفرقت وانفتحت (لأن الثمر قد نضج) . وفى شرح آخـر مالت من ريها ونعمتها وطولها   ويروى   قد طالت عصيفتها ، ويروى أيضا   قد مالت ، فيقول من ريه وكثرة مائه وطوله قد تمايل   وفى شرح آخر   زالت عصيفتها أى جز أعلى الزرع جزة ثم سقى ليعود . حدورها = ما انحدر منها وانخفض . ويروى حدورها بضم الحاء ، وهى الأحواض الصغيرة التى حفروها حول أصول النخل قد طمها الماء من كثرة ما تسقيها هذه الناقة ، أو ما حول الأرض المزروعة من حافة مرتفعة تحبس الماء   ويروى أيضا جدورها جمع جدار وهى

لنفس الغرض . أتى الماء = سيله الذى يسيل بقوة . مطموم = مملوء .

١٢ - من ذكرِ سلمَى وما ذكرى الأوانَ بها

إلا السَّفاهُ وظنُّ الغَيبِ ترجيم

يقول = كثرة بكائى الذى وصفته من تذكرى لسلمى الأوان = الآن ، أى بعد ما نأت عنى بها = أراد لها ، وحروف الجر فى العربية القديمة كثيرا ما يحل بعضها مكان بعض السفاه = الطيش والخفة فى العقل ظن الغيب = الأمل فى الشىء المخفى ترجيم = مبالغة فى الرجم وهو التكلم بالظن ، والرجم فى الأصل هو الرمى بالحجارة ، والمرمىّ هو الطير ، وهذا هو الفأل أو الطيرة ، وأصله أن العرب كانوا يرقبون الطائر اذا مر بهم ، فاذا أولاهم جانبه الأيمن تفاءلوا به خيرا ، واذا أولاهم جانبه الأيسر تشاءموا وكانوا أيضا يأتون الى الطير الراقد على الأرض فيرمونه بحصى ليطيروه ويرقبوا طيرانه .

١٣ - صِفرُ الوِشاحَين مِلْءُ الدِّرع خَرْعَبَةٌ

كأنها رَشَأٌ فى البيت ملزوم

صفر الوشاحين = خالية الوشاحين لأن بطنها ضامر ملء الدرع = تملأ قميصها لعظم عجيزتها وضخامة أوراكها خرعبة = ناعمة لينة الملمس ، وأصله العود الضعيف من النبات الرشأ = الظبى الصغير حين يقوى ويمشى مع أمه ملزوم = مربى فى البيوت ، وهو أحسن له ، أو تربيه الجوارى فى البيوت فليزمنه ولا يفارقنه اعجابا به .

هذا هو نسيب علقمة ، ولعل خير وسيلة الى تقديره وتعرف لونه الخاص أن نقارنه بنسيب الحادرة الذى درسناه فى الفصل الخامس حينئذ يتجلى لنا سريعا ان هذا نسيب من نوع مختلف ، أو قل انه أقرب

الى الطبيعة الأولى لفن النسيب أول ما ظهر فى الشعر الجاهلى ، وان نسيب الحادرة الذى عاش بعد علقمة بجيلين من الزمان يمثل مرحلة متأخرة من التطور الفنى . فنسيب علقمة ليس مقصورا على المحبوبة ، بل هو فى حقيقته حزن على رحيل قبيلة بأجمعها . فان خص الشاعر امرأة معينة بالذكر فى خلال هذا النسيب ، فهذا أشبه بأن يكون قد جاء عرضا أما همه الأكبر فموجه الى اعلان حزنه على رحيل القبيلة المفارقة ، بكل رجالها ونسائها وصداقاتها ومودّاتها فهو فى البيت الثانى يتحدث عن « الأحبة » ، وفى الأبيات الثلثى والثالث والرابع والخامس يصور رحيل القبيلة كلها وكيف تم الاستعداد له والبدء فيه . فحين يأتى فى بيته السادس فيقول « يحملن أترجة » فهذا يؤيد اعتقادنا ان محبوبته لم تذكر الا عرضا أو بما يقارب العرض

والذى نلاحظه فى نسيب علقمة على قدمه ، هو ان هذا الفن قد تم ارساء قواعده وتقاليده ، فعلقمة يقبل على موضوعه بثقة وثبات ، ويبسط مضمونه الفكرى والعاطفى ويشكل أداءه اللفظى بصقل وتجويد ، أضف الى هذا ان الوزن والقافية قد استوت أحكامهما وتم اطرادها . وهذا كله لم يكن يتاح له لولا ان قد سبقته أجيال كثيرة من الممارسة والتنمية والتجويد . وفى هذه الأجيال كان الشعراء قد تواضعوا على عدد من المعطيات الفنية التى يرونها مناسبة لفن النسيب — ولنتذكر ان فنهم الشعرى كان فنا جماعيا — تواضعوا عليها وان يكن بينها وبين واقع الحياة الجاهلية اختلاف طفيف ، فصارت أشبه بالاجازات الشعرية التى يقبلها السامعون من الشعراء .

فهو يدعى فى بيته الأول ان المحبوبة هى التى ابتعدت عنه ، وهو التقليد الذى سيتبعه أكثر الشعراء ، لأنه أكبر تصويرا لحزنهم واستدرارا

لعطف سامعيهم ، وان كان واقع حياتهم البدوية ، كما شرحنا فى تناولنا لأصل النسيب فى الفصل الخامس ، يشير الى انهم كانوا هم المفارقين فى بعض الأحيان فاذا كان نقصان الماء والكلأ يحمل احدى القبيلتين المتجاورتين على الرحيل ، فليس من المعقول أن تكون هى قبيلة المحبوبة فى جميع لأحوال لا عجب أن نجد بعض الشعراء يخالفون التقليد السائد ويصرحون بأنهم كانوا هم المفارقين ، ومنهم بشامة بن عمرو فى القصيدة العاشرة من المفضليات اذ يقول

هجرتَ أمامةَ هجرا طويلا وحمّلك النأىُ عبئا ثقيــــلا
أتتنا تُســــائل ما بَثُّنا فقلنا لها : قد عزمنا الرحيلا
فبــــادرتاها بمســــتعجِل من الدمع ينضَح خدًّا أسيلا

والمسيب بن علس فى القصيدة الحادية عشرة :

أرحلتَ من سلمى بغير متاع قبل العُطاس ورُعْتَها بوداع

وثعلبة بن صعير فى القصيدة رقم ٢٤ :

هل عند عَمْرةَ من بنات مسافر ذى حاجة متروّح أو باكر
سئم الإقامةَ بعد طول ثَوائه وقضى لُبانته فليس بناظر
لِعِدات ذى أرب ولا لمواعد خُلُفٍ ولو حلفت بأسحمَ مائر

ومن الطريف ان هذا الأخير يبرر هجرانه لها ورحيله عنها باخلافها المواعيد . وعديدون آخرون من الشعراء يقررون أن قلبهم قد صحا من حب المحبوبة وانهم قد صرموا حبلها .

ثم نجد علقمة فى بيته الثالث يدعى ادعاء آخر يصعب علينا تصديقه ، وهو زعمه انه لم يعرف بعزم القبيلة المفارقة على الرحيل الا بعد أن قر

قرارهم عليه ، ففوجيء برؤية جمالها وقد شدت بأزمتها قبيل الصبح
ولكن رحيل احدى القبيلتين المتجاورتين ما كان يتم بهذه المفاجأة
والسرية بل كان حدثا ضخما هاما يتناقش فيه الرجال أياما طوالا
أو أسابيع ويترددون فى اتخاذ قراره ، هل يستطيعون أن يستمروا
فيما بينهم ويطول خلافهم وهذا ما يزيدنا زهير تأكدا منه بقوله فى
أحدى قصائده

رد القيان جمال الحى فاحتملوا إلى الظهيرة أمرٌ بينهم لَبِكُ
ما إن يكاد يخلّيهم لوجهتهم تخالجُ الأمر إن الأمر مشترَك

ومن هذين البيتين نعرف ان الجدل واختلاف الرأى استمر حتى بعد
أن بدأ استعدادهم للرحيل وحملوا أمتعتهم على جمالهم ، فظل أمرهم
لبكا أى مختلطا وتأخرت رحلتهم الى وقت الظهر لاختلاطهم وكثرتهم
واختلاف آرائهم . وتخالجهم فى الأمر اختلافهم فى الرأى وتنازعهم فيه
يقول هؤلاء نصنع كذا وكذا ويقول آخرون نصنع كذا وكذا ، وذلك
لأن أمرهم مشترك بينهم لم يتفقوا فيه على رأى واحد . وهذا هو الذى
نستطيع أن نصدقه من فهمنا لطبيعة الحياة الجاهلية فلنا أن نسأل
أين كان علقمة طول هذه الأيام التى سبقت قرار الرحيل ، فان كان غائبا
عن القبيلتين فأين الدليل على هذا ؟ بل أغلب ظننا ان هذا ادعاء يدعيه
الشاعر كى يزيد من رثائنا لحاله . وهو ادعاء سيكرره عنترة حين يقول
فى معلقته

إن كنتِ أزمعت الفراقَ فإنما زُمّت ركابُكمو بليل مظلم
ما راعنى إلا حَمولةُ أهلها وسْطَ الديار تَسَفُّ حبَّ الخِمْخِم

وعنترة كما ترى يدعى ادعاء آخر ، هو انها هى التى أزمعت الفراق ، متناسيا ان قبيلتها هى التى قررت الرحيلة وليس لها أن تخالفهم وتبقى بعدهم . الأمر الذى يزيدنا ثقة فى أن هذا كله تقليد شعرى تراضى عليه الشعراء وسامعوهم

مهما يكن من الأمر فالواضح ان نسيب علقمة أقـرب الى الفن الجماعى من نسيب الحادرة ، الذى وجدناه شخصيا محضا ، منصبة على المحبوبة وحدها ، لا يذكر قبيلتها الراحلة بكلمة واحدة ، ويقصر حزنه على رحيل هذه المحبوبة الواحدة دون غيرها . ولعل هذا مما يجعل نسيب الحادرة أكبر اثارة لتذوقنا الحديث ففى هذا النسيب يحق لنا أن نقول ان « النسيب » القديم قد تحول الى فن جديد ، هو فن « الغزل » الذى هو أقل ارتباطا بالقبيلة وأقل اهتماما بتصوير رحيلها الجماعى وأكبر تركيزا على المحبوبة الواحدة واهتماما بتفصيل ما يعانيه الشاعر من مشاعر شخصية تجاه هذه المحبوبة ولعل هذا أيضا من الأسباب التى تجعل نسيب الحادرة ذاك أكبر رنينا بنبرة الصدق لآذاننا الحديثة من هذا النسيب الأقدم ، وان كنا هنا يلزمنا الحذر قبل أن تتهم علقمة بالكذب أو التصنع التام ، فلا شك انه حزن لرحيل القبيلة الراحلة ، وأسى على ما انقطع من صداقات ومودات ، وأغلب الظن اننا نحن العاجزون عن التعاطف الكامل مع ذلك الفن الجماعى . لكننا لا نملك أنفسنا من أن نتعاطف مع الحادرة الذى أخذ نفسه بالجلد والرجولة ولم يشر الى حزنه اشارة مباشرة واحدة ، أكثر مما نتعاطف مع علقمة الذى صرح بأنه يبكى وأنه كبير السن لكى يستدر عطفنا عليه ويحملنا على الرثاء لحاله

لكن وصف علقمة لاستعداد القبيلة للرحيل لا يخلو من صـورة

تروعنا بحيويتها ، حين يصف الثياب التى شدت بها الجمال المعدة لركوب النساء ، فيقول انها كانت حمراء اللون ، وان حمرتها كانت شديدة كأنها طليت من دم الجوف ، ودم الجوف أشد حمرة وأكثر غزارة من دم الجلد السطحى ، ويقول انه بلغ من حمرتها أن الطير تحاول أن تخطفها هذه صورة بديعة يحقق الشاعر حركتها بقوله « تظل » ، فيفهمنا ان الطير يخدعها هذا الصبغ الأحمر القانى فتظنه لحما (مع ان الطير مشهورة بنظرها الحاد) ، فتهوى اليه طامعة فى غذاء شهى ، حتى اذا وقعت عليه لم تجده شيئا فعلت عنه ، لكنه يبدو لها مرة أخرى ، أو لغيرها من السرب ، فى صورته الخداعة المغرية فتنقض عليه من جـديد تحاول انتهاشه وهكذا تظل أسراب الطير فى ارتفاع وانقضاض ، مواصلة هذه الحركة الرأسية السريعة الخاطفة ، بينا القافلة بهوادجها الحمراء تواصل حركتها الأفقية الهادئة الرتيبة فى سيرها عبر الصحراء الواسعة المتـــدة .

صورة جميلة منعشة تستحق منا لأن نغمض أعيننا برهة لنحقق حركيتها « السينمائية » . ولكن لا نغفل ما تجلى لنا من ذوق ساذج فى أولئك البدو ، أو قل انه يبدو لنا فى تهذيبنا الحضارى ساذجا بدائيا فهذه المبالغة فى درجة الثياب من الحمرة تدلنا على افتتانهم بهذا اللون ، فالحق انه لم يخلب الطير وحدها بل خلب بصر الشاعر نفسه فتأمله مروعا مفتونا ونحن نلاحظ ان الجماعات البدائية — أو قل الأقل تقدما — يعجبها من الألوان ما كان صارخا حاد الصبغة ، كما يعجبها من الموسيقى ما كان شديد البروز فى ايقاعه والحدة فى جرسه ، كما يعجبها أيضا من الروائح ما كان شديد النفاذ قوى الصدم للأنف ، وهو ما سنشهده فى علقمة نفسه فى بيتيه التالين ، أما المتحضرون فكلما زاد

تهذيب أذواقهم مالوا الى الألوان الهادئة والموسيقى الخافتة والروائح الخافية التى تكاد لا تستبان الا مسا خفيفا

لكننا لا نكون عادلين مع علقمة اذا حكمنا على ذوقه بأذواقنا ، والذى يجب علينا تذكره فى هذا الشأن هو ان « الألوان » كانت فى حياتهم البدوية قليلة مكررة فأكثر ثيابهم لا لون لها الا اللون الطبيعى غير المصبوغ لشعر الحيوان ووبره ، لأنهم لم يكونوا يحسنون الصبغة (كما كنا فى مصر الى عهد قريب جدا لا تصنع من آكلمة الصوف الا ذات اللون الطبيعى الباهت) لذلك كان انبهارهم قويا أمام ثوب مصبوغ صبغة جيدة ، وهذا متاع لم يكن يملكه الا أغنياؤهم . ومن هذا تدرك ان وصف علقمة لتلك الثياب التى جللت بها جمال القبيلة المفارقة فيه ايماء الى مبلغ يسارهم اذ يستطيعون أن يكسوا ابلهم بتلك الثياب النفيسة . وتزداد ادراكا لهذا حين تتأمل فى قوله « التزيديات » فى بيته الرابع فهى منسوبة الى قبيلة من أصل يمانى كانت تسكن العراق واشتهرت بصناعة البرود المتقنة واليمانون كما نعرف قد سبقوا العدنانيين الى الحضارة ، وان تكن حضارتهم تلك قد انحدرت قبل العصر الذى نحن بصدده بزمن طويل فقد استبقوا عددا من صناعاتهم الحضارية التى لم يحسنها العدنانيون ، والتى يذكرها الشعراء كثيرا ، مثل صناعة السيوف والجلود والأقمشة وغيرها والآن نفهم قوة الشحن الكاملة فى قوله « التزيديات » فتلك القبيلة لا تكسو ابلها بأنسجة بدوية رديئة الصنع باهتة اللون « شغل بلدى » أو « صنعة محلية » كما كنا — وما زلنا ! — نقول ، بل هى تستعمل مصنوعات مستوردة « شغل بره » . أو كما تفخر المرأة الحديثة بأن ثيابها من صنع ديور . هذه هى الشحنة العاطفية لـ « تزيديات » ثم انظر كيف يزيد تلك التزيديات

تفصيلا بقوله « عقلا ورقما » ، ويجب أن تقرأ هذين اللفظين بفخر شديد ومباهاة قوية ، والفرق بينهما كما ترى اذا أنعمت النظر فى الشرح اللغوى الذى تقدم ، هو ان العقل حمرته « سادة » أى خالصة لا نقش فيها ، وحليته هى فى زركشته بـ « الشراريب » وتعقيد نسجه ، فهو كما تقول « مدندش » أو « مشرشب » بينما الرقم مخطط بخطوط مستقيمة اذا اتبعنا القاموس ، أو مستديرة اذا اتبعنا أحد الأقوال فى الشرح القديم فقوله « عقلا ورقما » يشبه تعدادنا فى مباهاة قوية « اشى ساده واشى مخطط ! »

والآن انظر فى بيتيه السادس والسابع لترى دليلا جديدا على ذوقه البدوى الساذج . فتشهد اعجابه العظيم بالرائحة الشديدة النفاذة للعطر الذى تتطيب به محبوبته وهو لا يكتفى فى وصفه بتعبير واحد ، بل يزيد فى تصوير قوته ونفاذه خطوة بعد خطوة فيبدأ بأن يشبهها بالأترجة ، وهى فاكهة ليست طيبة الرائحة فحسب ، بل لرائحتها حدة تقارن مزازة طعمها ، كما نعرف فى رائحة الحوامض عامة ثم يقول انها منضوخة بالعبير ، وهو أخلاط الطيب تجمع بالزعفران فهذا الاختلاط فى الروائح المتعددة يفتنه ، ورائحة الزعفران الغالبة على هذا الخليط هى أيضا رائحة نافذة وقد قال نضخ العبير بالخاء المعجمة ولم يقل نضحه بالحاء المهملة ، والنضخ أقوى من النضح ، كما تعرف اذا تذكرت تحليل ابن جنى لهذين اللفظين حين قال « فجعلوا الحاء لرقتها للماء الضعيف ، والخاء لغلظها لما هو أقوى منه » كما تقدم فى فصلنا الثانى . ثم قال « كأن تطيابها فى الأنف مشموم » ، وقد رأيت من الشرح اللغوى ان معناه ان رائحة طيبها تشمل الأنف وتبقى فيه زمنا طويلا حتى بعد أن تذهب هى ، وذلك من شدة عبقها !

ثم لم يكفه هذا كله حتى زاد — كدنا نقول الطين بلة ، لكن نقول — الرائحة نفاذا ، حين خيل اليه فى بيته السابع انها تحمل فى مفرق شعرها فى وسط رأسها حقيبة كاملة من المسك « الخام » الذى لم يخفف بعد . وستعرف ضخامة هذه الرائحة اذا كانت لديك فكرة عن قوة المسك الخالص ، فتعرف ان ذرة صغيرة منه تكفى لأن تطلق فى الغرفة كلها رائحة شديدة تبقى عالقة بها زمنا طويلا بل المسك الخالص ليس لأريجه رائحة مقبولة يحتملها الأنف وترتاح اليها النفس ، وانما يصير عطرا زكيا حين يخفف ويستعمل منه قدر هين ثم يأتى بمضاعفته السادسة والأخيرة — والكبرى — حين يقول ان المزكوم نفسه يشم هذا الطيب ، والزكام كما نعرف يضعف حاسة الشم أو يلغيها . فأى رائحة هذه التى يبلغ من نفاذها ان المزكوم يشمها ، وما بالك بغيره ؟

أمامى الآن قصاصة من صحيفة تحتوى على نصيحة توجهها احدى الطالبات الجامعيات فى القاهرة الى زميلاتها ، هذه ترجمتها من الانجليزية :

« العطــر يجب أن يكون هاربا (أى لا يســهل ادراكه وتبين مصدره) ، فان ما يثير شغف الرجل هو أن يتحير ويتساءل من أين يأتى هذا الشذى اللذيذ يا ترى ؟ هو لا يريد أن يشعر كأنه على مسافة خطوات قليلة من مصنع للعطور »

لا شك ان علقمة كان يسعده أن يكون فى داخل مصنع العطور نفسه !

لكن علينا قبل أن نتمادى فى التأفف من هذه الرائحة التى صعقنا بها الشاعر الجاهلى وزكمنا زكما — وهى بعد لا تزال الذوق المفضل لدى كثير من نسائنا ، ورجالنا أيضا ! — أن نبذل جهدنا فى التعاطف

مع ذوقه الساذج فى مستوى عصره يساعدنا على هذا التعاطف أن نعرف حقيقة مهمة ان نساء البدو لم يكن يتميزن — ولسن الآن يتميزن — بطيب الرائحة ، بل معظمهن أقرب الى العكس والسبب مادى صرف قبل أن يكون ثقافيا ، وهو ندرة الماء فى الصحراء ، فما كان البدو فى أغلب أوقاتهم ليضيعوا هذا الماء النفيس فى غسل بدن أو ثوب . وهم فى كثير من الأحيان يضنون به على أنفسهم حتى فى الشرب ، فيسقونه خيولهم النفيسة وابلهم التى لا حياة لهم بدونها ، ويكتفون بشرب ألبانها أو فصد عرق من عروقها يشربون دمه والآن تعرف السر فى الحاح الشعراء القدامى فى تأكيدهم لطيب رائحة محبوباتهم ، وتزداد فهما لقول الشارح القديم ان محبوبة علقمة ليس بها عيب من بخر ولا تفل ، أى نتن وتغير رائحة .

على اننا فى مجال النقد الأدبى يجب أن نحاول — وان تكن محاولة صعبة — أن نفرق بين حكمنا الشخصى على ذوقه الشخصى ، وبين تقديرنا له كشاعر ذى مقدرة فنية على التعبير . ولا شك ان علقمة بتصويراته المتوالية المتراكمة فى هذين البيتين قد نجح فى أداء ذوقه الخاص أداء شعريا ناطقا لكننا اذا عدنا فقارنا وصف علقمة لمحبوبته بوصف الحادرة لمحبوبته ازددنا تقديرا لغزل الحادرة وتفضيلا له على نسيب علقمة لا شك ان غزل الحادرة يمثل مرحلة أسمى بكثير فى تطور العرب العاطفى والجمالى فالحادرة يولى اهتماما أكبر لوصف شخصية محبوبته ، وحين يعرض لجمالها الجسدى يهتم بسحر عينيها والتفاتة جيدها ، وحتى حين يذكر هذين الجزءين من جسمها لا يهتم بجمالهما المادى وحده بل بما تدل عليه نظرتها والتفاتة جيدها من خصال الدلال والمغازلة والرقة الأنثوية ، ثم هو يهتم بوصف فتنة حديثها

وحلاوة ابتسامتها وقبلتها ذلك الاهتمام الرائع الذى رأيناه . فأين من هذا كله تركيز علقمة على شدة عبير محبوبته (وسيزيد تركيزه على صفاتها الجسدية فى بيت قادم)

بعد هذين البيتين يعود علقمة الى وصف ألمه للفراق ، فيشبه دموعه الكثيرة بالماء الذى يسيل من غرب السانية وما ان تقرأ أبياته فى هذا الموضوع (٨ — ١١) حتى تدرك انها أصل التشبيه الذى استعمله زهير واستغله استغلاله البارع المتقن الذى تتبعناه فى الفصل الرابع ، وتبينا مدى حركته وحيويته فان قارنا أبيات زهير بأبيات علقمة ففضلنا أبيات زهير لمزيد حيويتها ودقة حركاتها المفصلة ظلمنا علقمة ، اذ ينبغى ألا ننسى انه كان السابق الى هذا التشبيه ، وزهير انما بنى على أساس وضعه له علقمة الذى سبقه بجيل من الزمان ، فاستطاع أن يجيد ما أجاد وأن يضيف بعبقريته الشعرية ما أضاف لنحصر اذن نظرنا فى أبيات علقمة لنتبين اجادتها فى ذاتها فأول ما يعجبنا هو استعماله فى أول هذه الأبيات وهو البيت الثامن للفعل « تحط به » ، أى تعتمد فى جذبها اياه على أحد جانبيها وهذه ملاحظة دقيقة من علقمة ، لم يكتف بأن يقول ان الناقة تشد الغرب ، بل صور لنا بدقة حركتها فى شده ، وانحرافها الى جانب وهى سائرة الى الأمام فاذا أنعمنا النظر فى هذا الانحراف فهمنا سببه ، وهو أن الحبل المربوط أحد طرفيه بالقتب والطرف الآخر بالدلو يمرر بالطبع الى جانب من جانبيها حتى يتجنب ارتفاع السنام ، فهى تعتمد على الجانب الآخر فى شدها له وهو ما نفعله نحن أيضا حين نجر من ورائنا شيئا ثقيلا فنحتاج الى مجهود أكبر فى شده ، ولما كان جانبنا الأيمن أقوى عضلات من جانبنا الأيسر — لدى معظمنا — رأيتنا نجعل هذا الثقل من ورائنا الى اليسار ثم

نميل بقوتنا على جانبنا الأيمن ونحن نجره لنستغل هذا الجانب الأقوى ، ولو كان هذا الثقل خلفنا بالضبط ووزعنا جهدنا فى جره على كلا جانبينا بقدر متساو لما نجحنا نفس النجاح فى جره ولك أن تجرب هذا لتتأكد من صحته ، أو يكفى أن تشاهد رجلا يجر من ورائه ثقلا حين تراه فى المرة القادمة .

أما فى البيت التاسع فلا تنس فى فهمك لمعانيه اللغوية أن تتبين العاطفة القوية التى استولت على الشاعر وهو ينظمه تلك هى عاطفة الاعجاب الكبير بهذه الناقة السمينة القوية . فهى اثر اصابتها بالجرب قد تركت فى المرعى تأكل وتمرح دون أن تكلف بعمل ، فكانت هذه « الأجازة المرضية » نعمة كبرى لها ، حتى ارتفع الآن سنامها ، وهو لا يرتفع الا اذا كانت الناقة فى رغد من العيش مكنها من أن تخزن الشحم الزائد فى سنامها وهذا السنام لم يرتفع فحسب بل استدار أيضا ، وذلك من فرط شحمه وجلوس هذا الشحم طبقات بعضها فوق بعض ، فهو لم يعل فى الارتفاع فحسب بل نما واكتنز من كل ناحيـــة حتى تمت استدارته وامتد على جنبيها وأشرف عليهما وحين نستمع الى ألفاظ الشاعر نكاد نراه وهو يقوس لنا راحتى يديه ويهزهما فى دائرة قوية ليصور لنا ضخامة هذا السنام واكتنازه واستدارته أما تشبيهه له بالكير الذى يستعمله الحداد للنفخ فى ناره فقد بلغ به نهاية التشبيه الدقيق فهذا الكير مصنوع من الجلد كما ان سنام الناقة يكسوه الجلد . ولون جلد الكير أسود من كثرة الاستعمال ودخان النار ولون جلد السنام أسود لأن الناقة دهماء ولطلائها بالقطران الذى سيذكره فى بيته التالى . والكير حين يكون فارغا من الهواء يتهدل جلده فى تعاريج كما كان جلد السنام متهدلا متعرجا حين كانت مريضة هزيلة أما الآن

فقد امتلأ سنامها بالشحم المكتنز واشتد الى آخر حدود اشتداده فزالت منه الغضون والتعاريج كما تزول عن كير الحداد حين يمتلىء بالهواء الى آخر طاقته فيشتد ويستدير ثم لاحظ شيئا آخر أن هذا التشبيه لا يصور حجم السنام ولونه واستدارته فحسب ، بل يصور ملاسة جلده أيضا ، فقد صار هذا الجلد تام الملاسة لما امتلأ وتم استواؤه واشتداده واستدارته ، كما يصير جلد الكير أملس حين تزول غضونه المتهدلة بنفخ الهواء له والحق ان الحاسة الغالبة على هذا الشطر هى حاسة اللمس . فاذا أنت أجلت الانصات الى حرف الكاف الذى يردده الشاعر ثلاث مرات « كتر كحافة كير » ، وجرس الكاف يشعرنا بالاحتكاك ، كدت ترى الشاعر وقد مد يده يتحسس بأنامله هذا الجلد القوى المشدود الناعم الأملس فى تلذذ كبير ونشوة حسية قوية

كذلك فى البيت العاشر علينا أن نلاحظ عاطفة الاعجاب القوية ، حين يتأمل هذه الناقة السوداء التى لا تزال تكسوها طبقة من القطران الصرف الناصع الذى طلوها به شفاء لجربها (واستعمالهم للقطران الصرف غير المخلوط يدل ضمنا على غناهم) فماذا يصور علقمة بوصفه لهذه الطبقة من القطران بل من القطران الخالص على جلد ناقة هى بطبيعتها سوداء اللون ؟ واضح انه يصور لمعان الجلد فى أشعة الشمس ، فهو يبرق بريقا أخاذا اذ تتكسر عليه مئات الأشعة ، فالناقة تتألق بجلدها الأملس الذى كساه القطران الصرف كأنها الياقوتة السوداء تبرق فى ضوء الشمس بريقها الذى يخطف الأبصار لكن هذا البريق لا يخلب العين فحسب ، بل يمتع النفس أيضا ، اذ تتذكر أن تحت هذا القطران جلدا مشدودا ناعما من تحته جسم قوى مكتنز ينبض بالصحة والعافية ويتفجر بالقوة والنشاط فاذا كان البيت السابق قد ركز على حاسة

اللمس ليؤدى عاطفته المحمولة ، فهذا البيت يركز على حاسة النظر ، واقتران الحاستين باقتران البيتين يبلغ تمام الأداء التصويرى للانفعال الحسى من جانب والنشوة الوجدانية من جانب آخر

ثم يأتى البيت الحادى عشر فيضيف الى الصورة المتألقة البهية المنتفضة بالقوة والصحة والعافية ، عناصر أخرى من الخير والبركة والرزق العميم هذا الماء الغزير الذى يتدفق بقوة ويندفع فى مجاريه كأنه السيل فى قوة اندفاعه ، فيبلغ آخر جوانب الأرض المزروعة أو يطم أماكنها المنحدرة والأتىّ بمعنى السيل هو فيما يبدو صيغة فعيل للمبالغة من الآتى ، أى الذى يأتى بشدة واندفاع وهذا الزرع الذى نضجت ثماره فتفتحت أوراقه وتفرقت دلالة على تمام النضج ، أو طالت عيدانه وثقلت بما حملت من ثمر خصيب وما شربت من ماء وفير وبعد ما قلناه فى فصلنا الرابع لا نحتاج الى أن ننبه القارىء الى اللذة الخاصة والسعادة المضاعفة التى يشعر بها البدوى اذ يتأمل الماء الغزير الفياض والزرع الخصيب الناضج ، هذا البدوى الذى يعيش معظم حياته يتوق الى جرعة ماء وحفنة طعام .

وكأن علقمة يخشى بعد أبياته الأربعة الرائعة أن نكون قد نسينا لم جاء بهذا التشبيه المطول ، فهو يذكرنا بسببه ، أو الأحرى ذريعته ، فى بيته الثانى عشر ، اذ يقول ان ذلك الدمع الكثير الذى بكاه كان من ذكر سلمى ، فيصرح لنا باسمها ، أو باسمها المدعى ، للمرة الأولى منذ بدء قصيدته ولكننا برغم تذكيره هذا يجعلنا نتساءل أهذا حقا هو السبب الذى جاء من أجله بهذا التفصيل ؟ أم ترانا يحق لنا أن نعتقد ان مناسبة النسيب لم تكن الا ذريعة اتخذها ليقدم الينا صورته الممتعة ؟ الأقرب الى ظننا هو ان هذا الشاعر البدوى يقصد أن يعطينا

صورة الناقة التى تجر الدلو ، وأن يرسم لنا ذلك المنظر البهيج الذى أثار انفعاله القوى بما حفل به من الصحة والقوة والخير والبركة والخصب والنماء . هذه تجربة حيوية وفنية قوية أراد الشاعر أن ينقلها لنا ، فانتهز أول مناسبة عنت له ، والتمس لاعطائها هذا التشبيه الذى افتعله . والذى يزيد من اقتناعنا بافتعال التشبيه ، وثقتنا من أن المشبه به مقصود لذاته لا لبيان المشبه ، هو الاختلاف بل التناقض بين الجو العاطفى فى كل من طرفى التشبيه فبينا المشبه ذو جو حزين ملىء بالحسرة والبكاء ، اذ بالمشبه به ذو جو سعيد متألق بالفرح والمرح والتفاؤل ولا نستطيع هنا أن نقول ان الشاعر قد قصد الجمع بين المتناقضين وبيان نقطة التقائهما حين يصل كلاهما الى نهايته كما فعل الحادرة فى جمعه بين السكارى والمثكولين

كما اننا حين نسمع فى بقية البيت الثانى عشر زعمه ان استمراره فى ذكر سلمى ليس الا سفاها ، واعلانه لنا أن أمله فى لقائها مرة أخرى ليس الا رجما بالغيب ، ربما يحق لنا أن نسأل : أهذا كله صحيح ؟ أكان علقمة حقا — حين نظم أبياته هذه — يأمل فى لقاء محبوبة معينة ، ثم ييأس من هذا اللقاء ، فيصور لنا أمله تارة ويأسه تارة أخرى ، أم هذا كله تقليد فى تقليد ، فهو لم يبدأ بالنسيب الا لأن التقليد الذى تم توطده يطالبه بهذا ، وهو الآن فى حقيقته يعد عدته للانتهاء من هذا النسيب الذى يعتقد انه أدى واجبه فيه بما فيه الكفاية فهو يتصنع اليأس كما تصنع الأمل حتى يخلص من ذلك النسيب ويتأهب للدخول فى موضوعه الجديد ، الذى سنجده يستحوذ عليه بأقوى وأعنف وأصدق مما شعر به حين نظم أبيات النسيب ؟

هذا سؤال نحتاج فى حسمه الى أن نتذكر كيف يكرر الشعراء

الآخرون تلمس الحيلة فى التخلص من النسيب الى ما يليه من فنون ، فنجد الكثيرين منهم لا يقنعوننا بصدق هذا التخلص ، ونجد فى تخلصهم هذا من العجلة والجفاوة وحدة الخطاب الموجه الى المحبوبة ما يقنعنا بأنهم يتعجلون الانتهاء من النسيب التقليدى ليأتوا الى موضوع أكبر اثارة لاهتمامهم الحقيقى أو اهتمامهم الأقوى ولعل هذا أيضا يعلل لنا ذلك التشبيه المطول الذى استطرد فيه علقمة فى خلال نسيبه ، فالشاعر ينتهز كل فرصة للهرب من فن النسيب الى أى موضوع آخر يجد أوهى ذريعة للهرب اليه ، فيأتينا بتلك الصورة الجيدة التى لا علاقة لها بعاطفته نحو المحبوبة فى حقيقة الأمر فاذا عدنا الى أبيات زهير فى نفس التشبيه ازداد اطمئناننا الى هذا التعليل ، فلا شك ان المشبه به فى أبيات زهير السمحة التى صور بها عملية الرى — لا شك أبدا ان هذا المشبه به كان مقصودا لذاته لا لتصوير كثرة دموعه وهكذا نستطيع الآن أن نفهم ظاهــرة من أهم الظواهر فى الفن الجاهلى ، وأجدرها بالتفكير الطويل ، وهى اطالة التشبيه والاستطراد فيه الى حد يبدو لنا مسرفا . فهذه الظاهرة لا يمكن تعليلها تعليلا مقنعا ما دمنا نصدق ادعاء الشاعر انه جاء بالتشبيه ليوضح المشبه ، ولم ندرك ان هــذا التشبيه الطويل المستطرد ليس الا حيلة يحتالها الشاعر للخلاص من موضوع يعتقد انه وفاه حقه الى موضوع آخر يريد أن يعطيه عنايته ، فيتلمس هذا الربط المصطنع ليبرر انتقاله . فان بقى فى صدرنا ريب من صحة هذا التعليل فما نخاله الا يزول تماما حين نأتى فى قسم قادم من هذه القصيدة الى تشبيه أكثر طولا وأكثر استطرادا سينظم فيه علقمة ثلاثة عشر بيتا بالتمام .

لكن علقمة قبل أن يسترسل فى موضوعه الجديد الذى مهد له باعلان

يأسه من لقاء محبوبته ، يودعها ببيت أخير ، هو البيت الثالث عشر فيعود فى شطره الأول الى وصف محاسنها الجسدية ، ويأتينا بهذا التعبير المزدوج « صفر الوشاحين ملء الدرع » الذى سنرى الأعشى بعده وترى شعراء آخرين يفتتنون به فيقتبسونه ويكررونه فاذا كان علقمة أول من استعمل هذا الوصف المزدوج فى الشعر العربى ، فقد حق له أن يسجل له ابتكار رائع فى تاريخ هذا الشعر

والشراح القدماء يقولون انه يعنى بتعبيره « صفر الوشاحين » ان بطنها ضامر ، ومن هذا نفهم ان العرف القدماء وان أحبوا السمنة الزائدة فى معظم أجزاء المرأة كانوا لا يحبونها فى البطن ، وفى هذا على الأقل يتفق ذوقنا الحديث مع ذوقهم . لكنك كى تفهم كيف يدل خلو الوشاحين على ضمر البطن ، تحتاج الى أن تتذكر كيف يلبس الوشاحان (والوشاح جلد عريض مرصع بالجواهر) فأحدهما يوضع على الكتف اليمنى ويشد الى الجانب الأيسر من الخاصرة ، وثانيهما يوضع على الكتف اليسرى ويشد الى الجانب الأيمن من الخاصرة ، فاذا أغمضت عينيك برهة وتصورت موضع التقائهما وجدتهما يلتقيان فوق البطن ، فموضع الالتقاء هذا هو الذى يصفه الشاعر بأنه صفر أى فارغ خال ، أى ان هناك مسافة فراغ بين الوشاحين الملتقيين وبين بطنها ، فهما لا يلمسان البطن ، ولو كان بطنها سمينا متكرشا للمساه فالشاعر فيما يبدو لنا من تلمسه الحسى المتلذذ أو التخيلى المشغوف قد مد يده فأدخلها فى هذا الفراغ وتحسسه .

لكنك اذا زدت الصورة انعام نظر وجدتها لا تصور ضمر البطن فحسب ، بل تصور شيئا آخر ، هو نهوض الثديين وارتفاعهما وبروزهما الى الأمام ، فهما اللذان يدفعان بالوشاحين الى الأمام حين يمر كل منهما

على جانب من جانبى صدرها ، فيحدثان ذلك الفراغ الذى يفصلهما عن البطن ، ولو كانت مسحاء أى ثدياها لا حجم لهما أو متهدلان غير ناهدين للمس الوشاحان بطنها مهما يكن خميصا

لكن دقة هذا التعبير « صفر الوشاحين » لا تتبدى على أتمها الا حين تنظر فى طرفه الآخر « ملء الدرع » . وهو يعنى به ان عجيزتها وأوراكها سمينة ضخمة تملأ قميصها من الخلف وتشده الى آخر مدى اشتداده فطرفا التعبير المزدوج متقابلان كما ترى ، يتم كل منهما الآخر ، ولا يقوم أحدهما وحده ، لأنهما معا يصوران تناقضا جميلا يفتتن به الشاعر فى تأمله لجسم محبوبته ، وهو فى تأمله هذا ينظر اليها من منظرها الجانبى « بروفيل » ، فيجده ناهضا مرتفعا حيث الثديان يبرزان الى الأمام والى أعلى ، هابطا مقعرا حيث البطن ضامر مطوى فى قوس هو عكس اتجاه القوس الذى يكونه ثدياها ، متضخما مستديرا حيث العجيزة تتكور فى قوس فى نفس اتجاه قوس البطن لكنه أكبر بكثير ، متضخما مستديرا أيضا فى القوسين المتقابلين اللذين يكونهما كل من وركيها وخلاصة هذا التعبير ان جسمها بالعبارة الأفرنجية الحديثة Curvaci us أى يصنع أقواسا كثيرة (ولن تجد هذه الكلمة فى معجم انجليزى ، لأنها لا تزال عامية لم تقبل فى اللغة المحترمة !) فهى ليست هزيلة عجفاء « ناشفة معصعصة » يصنع جسمها خطوطا ذات زوايا حادة Angular ، بل كل جسمها أقواس فى أقواس !

ولكى تزداد تقديرا لهذه الصورة تحتاج الى أن تتذكر ان القميص العربى القديم كان فى بساطة صنعه مستقيم القد ، فلم يكونوا يعرفون بعد كيف يصنعونه من أقسام مختلفة ينسجم كل منها انسجاما تاما مع حجم كل جزء من أجزاء الجسم ، من صدر وبطن وظهر وعجيزة ، أى انه

كان قريبا من « مودة الشوال » التى كانت شائعة بين نساء عصرنا من سنوات قليلات ومثل هذا القميص يكون متهدلا لا تشكيل فيه اذا لبسته امرأة لا يتميز جسمها بالصفات التى صورها علقمة ، أما اذا كانت ناهدة الثديين ممتلئة الردفين فان منظره يكون بديعا حقا لأن بساطة قده يشكلها تكوين جسمها ذو الأقواس فيلغى هذه البساطة ويزيل تهدلها ، ومغزى هـذا انه لا يصـلح الا لقليلات من النساء اللاتى يستطعن أن يملأنه ويشكلنه ، كما قد تتذكر اذا كنت تتذكر الوقت الذى شاعت فيه تلك المودة فكانت قبيحة منفرة على معظم من هرعن لاطاعتها . والآن ربما نزداد تقديرا لهذه الرواية التى يرويها الشرح القديم تعليقا على هذا البيت : « وقيل لبعض العرب صف لنا النساء . فقال خذها بيضاء جعدة لا يصيب قميصها منها اذا قامت الا مشاشة منكبيها وحلمتى ثديها ورانفتى أليتيها » [١] وهى نفس الصورة التى نظمها عمر بن أبى ربيعة فى بيته

أبت الروادف والثدىّ لقمصها مسّ البطون وأن تمسّ ظهورا

لكن أين هذا النظم البارد الركيك من التعبير الدقيق الذكىّ الموجز الذى يستحثّ الخيال « صفر الوشاحين ملء الدرع »

صحيح انّ الذوق الحديث وان أعجب بصفة التقوس التى صورها علقمة (كما ترى من صور فاتنات هوليـوود التى تنشرها مجلاتنا المصورة ، وصحفنا اليومية أيضا) لا يعجب بالضخامة الزائدة التى أحبها علقمة وأحبها العرب القدامى معه لما فى داخل تلك الأقواس [٢]

---

(١) المشاشة = راس العظم . الرانفة = الطرف الأسفل للألية .
(٢) انظر وصـفنا لمدى تلك الضخامة فى كتابنا « ثقافة الناقد الأدبى » ص ٢٢٧ — ٢٢٩

لكن هنا ينبغى ألا يحكم على ذوقهم القديم بالذوق السائد فى أيامنا ولنتذكر على أى حال ان كثيرين من رجالنا فى قرانا وبوادينا لا يزالون مغرمين بذلك الذوق العتيق الذى يزداد بالمرأة افتتانا كلما ازدادت سمنة ولنتذكر أيضا ان ذلك الذوق كان له هو الآخر أصله المادى فقد كان معظم نساء البادية للفقر السائد هزيلات عجفاوات ، فسمنة احداهن تدل على غناها وتنعمها ، كما يصرح الشعراء أنفسهم أحيانا ، وفى ذكر علقمة للوشاحين الثمينين اشارة ضمنية الى هذا الغنى

هذا قوله « صفر الوشاحين ملء الدرع » ونستطيع الآن أن نفهم ما فيه من لطف الايجاز ودقة الاشارة ، فهو لم يذكر من الجسم مواضع معينة بأسمائها بل ذكر ما يلبس فوقها وترك لنا استنباطها ، وقد اضطررنا نحن فى شرحه أن نفصل ما أوجز . أما فى سائر البيت فان علقمة ينتقل — للمرة الأولى فى نسيبه — من مجرد الوصف الحسى الى شيء من الوصف المعنوى . صحيح ان قوله « خرعبة » معناه ناعمة لينة الملمس ، وهذا لا يزال وصفا حسيا ، لكنه يعنى به انها على ضخامتها وسمنتها التى وصف ليست جهمة ولا غليظة الطبع ، بل هى رقيقة خفيفة لينة الطبع كالعود الضعيف ويزيد هذا جلاء بتشبيهها بالغزال الذى يربى فى البيوت ، وهذا يكون أكثر استئناسا وليونة ورقة وطاعة من الغزال الوحشى ، اذ يحيطه نساء البيت بالرعاية والتدليل ويعطينه أحسن الطعام ، فمحبوبته أيضا لها من غناها خدم وحشم يعنين بحاجاتها ويحتفلن بما تريد ، فهذا التنعم المادى يكون له أثر فى رقتها النفسية .

* * *

فلننتقل مع علقمة من نسيبه الذى أدى به واجبه التقليدى ، الى فنه الجديد الذى يعنى به عناية فائقة ، وهو وصفه لناقته فى أبيات أربعة سيبلغ فيها تمام الاجادة . ولننظر أولالا فى طريقة هذا الانتقال :

هل تُلْحِقَنِّى بأُخرى الحى إذ شَحِطوا جُلْذِيَّةٌ كأتان الضَّحْل علكوم

هذا هو الانتقال الذى اهتدى اليه الشعراء القدماء وتعاوروه ورأوا فيه تخلصا حسنا من فن النسيب الى ما يليه من الفنون يشتد بالشاعر حزنه وألمه على فراق أحبته فلا يرى منجاة منهما الا أن يعلو ظهر ناقته فيسرع عليها ، اما الى اللحاق بتلك القبيلة المهاجرة ، واما الى الفرار من الديار المهجورة التى هاجت عليه تلك الذكرى الأليمة وعلى كلا الزعمين يتيح له هذا التخلص أن ينتقل الى وصف ناقته وأسفاره على هذه الناقة ثم الى التحدث عن ممدوحه الذى يريد مدحه أو أعدائه الذين يريد أن يهجوهم أو فخره الذى يريد أن يفخره بقومه أو بنفسه . ونحن لا ننفى ان هذا التخلص يكون أحيانا سلسا منسجما قريبا الى الاقناع ، ولكنه كثيرا ما يصدمنا بفجاجته وكان خيرا للشاعر فى نظرنا لو لم يتوسل به . ولعلك تذكر ان الحادرة لم يلجأ اليه بل آثر أن ينتقل من غزله الى فخره مباشرة ، مكتفيا بتوجيه خطابه الى نفس المحبوبة . وعلقمة على أى حال أبعدهم عن أن يقنعنا بصدق تخلصه هذا ، لأنه منذ بيتين فقط قد أعلن لنا يأسه من لقاء محبوبته وعزمه على الاقلاع عن ذكرها ، فكيف يأتى الآن فيحاول أن يلحق بقبيلتها التى شحطت أى بعدت ، وبأخرى الحى وهى الفرقة الأخيرة فى القافلة المسافرة ، وكانت تشمل النساء فى هوادجهن

لكن ندع تخلصه مهما يكن من اقناعه أو فجاجته ، وننظر فى فنه

الجديد فى ذاته ، مكررين جهد التعاطف معه عسانا أن نكون أقدر على مشاركته عاطفته فى هذا الفن الجديد والحق اننا ان كنا لم نصب نجاحا كبيرا فى التعاطف معه فى نسيبه ، فان الأمر يختلف جدا فى موقفنا من وصفه لناقته ، لأننا سنقتنع اقتناعا تاما بصدقه وحرارة اخلاصه فى هذا الوصف ، بل لعلنا سننتهى الى أن هذا الشاعر الجاهلى اهتم بناقته وأحبها بأكثر مما ظفرت به محبوبته سلمى من الحب والاهتمام !

الا أننا قبل أن نمضى فى قراءة هذا الوصف نذكر قارئنا بما قلناه سابقا من ان الشاعر -- نعنى بالطبع الصادق الشاعرية ، لا المتكلف ولا المتظرف — لا يصف شيئا البتة لمجرد الوصف التقريرى فهو ليس عالما محايدا ، وليس مصورا فوتوغرافيا يكتفى بنقل الحقيقة وتسجيلها أو اضافة « رتوش » سطحية اليها . بل هو دائما « شاعر » يشعر بعاطفة معينة نحو الشىء الذى يصفه ، حبا أو كرها ، اكبارا أو احتقارا ، اطمئنانا أو توجسا ، وما الى ذلك من أصناف العواطف الانسانية التى لا نهاية لتعددها وتداخلها وتعقدها وليس جهد أدائه الفنى فى المحل الأول الا محاولة منه لنقل هذه العاطفة الى ملتقى فنه واعدائه بعدواها

حقا انه يجد لذة خاصة فى اتقان وصفه لما يصف لكنه لا يتجه أساسا الى وصف شىء الا اذا أثار هذا الشىء عاطفته الشخصية نوعا ما من الاثارة . وهذه العاطفة الشخصية هى التى ستحدد موقفه من الشىء الموصوف وهى التى ستملى عليه طريقته الفنية الخاصة فى اختيار الألفاظ وتشكيل الأشكال وصياغة الايقاع والنغم وليس « الاتقان الفنى » فى حقيقته الا مدى قدرته فى أداء عاطفته وحملها الى متلقى فنه . لذلك ينبغى أن يكون همنا الأكبر فى قراءة شعره ومفتاحنا الأعظم الى تمييز فنه وتقديره ، هو أن نميز تلك العاطفة ونفهمها ، ثم نخلص من التمييز

والتفهم الى جهد التعاطف القوى . فان لم تفعل فما أحسنّا قراءة الشعر وما أحسنا الاستفادة منه فى شحذ حساسيتنا وتوسيع خيالنا وتنمية مقدرتنا على التجاوب الرحيم مع تجارب الانسانية

حقا ان هذا الواجب تقوم دونه عقبات كبار نحاول شرحها وتوضيح الطريق الى تذليلها فى كتابنا هذا ، وحقا ان هذه العقبات تهزمنا أحيانا كما فعلت بعض أبيات علقمة فى نسيبه ، وكما فعل فخر الحادرة بقبيلته . لكن هذه الهزيمة ينبغى الا تحملنا على اليأس ، بل يجب أن تزيد من تصميمنا على جهـد المشاركة العاطفية والحق ان شعراءنا القدامى لو فتحنا لهم قلوبنا وزودنا عقولنا بالزاد الفكرى اللازم لفهمهم وتقديرهم لراعونا بمدى قدرتهم على سكب عواطفهم على ما يتناولون من التجارب والأشخاص والأشياء الأمر الذى يشهد لهم فى فطرتهم البدوية وبرغم ثقافتهم المحدودة بعظم حساسيتهم وارهاف مشاعرهم وغنى انفعالهم وقوة استجابتهم للحياة . بل نزيد فندعى انهم فى هذه القدرات قد بلغوا درجة لا تزال كثرتنا الغالبة فى يومنا هذا متخلفة عن اللحاق بها على الرغم من تفوقنا الفكرى والحضارى عليهم ولعل من أسباب تخلفنا هذا اننا لم نستفد استفادة كافية من جولاتهم الفنية الرائدة فى الحياة العاطفية والذوقية حتى نبنى عليها مزيدا من الكشف لجنبات الروح الانسانية ، وأن ما استفدناه فى هذا المجال من الثقافة الأوربية ظل أكثره عقيما لأنه لم يتزاوج تزاوجا حيا مخصبا مع روائع تراثنا القديم . وما من أمة تستطيع أن تؤسس ثقافتها الحديثة على مجرد الأخذ من ثقافة أجنبية مهما تكن هذه غنية فى ذاتها بل لابد لها من أن تقرنها بعناصر كينونتها القومية العريقة لكى تولد من هذا القران الحى نتاجا جديدا تكتسب به الى محصول الثقافة الانسانية العامة

فان عجب القارىء لدعوانا ان شعراءنا القدامى بلغوا من قدرة التجاوب الحساس مدى تقصر عنه كثرتنا الغالبة ، فاننا نذكره بما قاله زهير عن الضفادع فى وصفه للسانية (انظر الفصل الرابع من هـذا الكتاب) . فقد رأينا كيف تعاطف هذا الشاعر الجاهلى مع ذلك الحيوان الذى يراه أكثرنا قبيحا بشع الخلقة منفر الصوت . لكن الشاعر الجاهلى رأى فيه جماعا لنشوة الحياة كلها اذ راقب فرحه بدفعات الماء الغزير وتتبع قفزه اللاهى كالصبيان اذ يتلاعبون وانصت لضجيجه الصاخب يعبر به عن منتهى نشاطه وسعادته وحيويته

والأبيات الأربعة التالية لعلقمة فى وصف ناقته مثال جديد لمقدرة الشاعر الجاهلى على سكب عاطفته على موضوعه المختار ، ولحاجتنا الى أن نبذل أقصى جهدنا المستطاع حتى ندخل فى عالمه العاطفى المائج وهذه هى متبوعة بشرح لغوى

١٤ ـ هل تُلْحِقَنِّى بأخرى الحى إذ شَحِطوا
جُلْذِيَّةٌ كأتان الضَّـــحل عُلْكوم

أخرى الحى = الفرقة التى هى آخرهم (وفيها هوادج النساء) شحطوا = بعدوا . جلذية = شديدة صلبة اتان الضحل = الصخرة يجرفها السيل فتبقى فى الماء ، شبه الناقة بها لصلابتها ، لأن الصخرة اذا كانت فى الماء املاسّت (أى صارت ملساء) وصلبت . والضحل = الماء القليل ، وفى شرح ديوان علقمة أنه الماء الكثير وهو دون الغمر علكوم = غليظة

١٥ ـ كأنّ غِسْلَةَ خِطْمِىّ بمشفَرِها فى الخد منها وفى اللَّحْيَيْن تلغيم

الغسلة = ما غسل به الرأس الخطمى = نبات يغلونه فى الماء

الحار ثم يغتسلون به   المشفر = شفة الناقة . لحيها = منبت لحيتها تلغيم = صيغة تفعيل من اللغام ، وهو زبد تخلطه خضرة مما رعت ولغم الجمل كمنع رمى بلغامه لزبده

١٦ ـ بمثلها تُقْطَع المَوْماةُ عن عُرُضٍ

إذا تبغّم فى ظَلْمـــائه البـــوم

الموماة = الفلاة ، وهى الصحراء لا ماء فيها   عن عرض = أى يعترضها أى يعتسفها يسير فيها على غير قصد   تبغم = صوت صوتا مختلسا .

١٧ ـ تُلاحظ السَّوْطَ شَزْرًا وهى ضامزة

كما تَوَجَّسَ طاوِى الـكَشْح موشوم

الشزر = النظر بمؤخرة العين من حدتها   ضامزة = لا ترغو من ضجر ولا تجتر وهى عاضة على أنيابها   توجس = تسمّع   طاوى الكشح = ضامر الخاصرتين ، وهو يعنى ثورا وحشيا   موشوم = فى قوائمه خطوط سود

ماذا نرى فى هذه الأبيات اذا اقتصرنا على مثل هذا الشرح اللغوى ؟ وهل يساعدنا هذا الشرح فى ذاته على فهمها فهما حقيقيا ؟ بل هى لا تزال برغمه تبدو لنا حوشية الألفاظ صعبة التراكيب جافية الأسلوب   وهنا يقوم خطر كبير : أن نعتقد اننا اذا شرحناها شرحا لفظيا فهمنا منه معانيها اللغوية فقد أدينا كل واجبنا نحوها   وهذا هو البلاء الأكبر فى معظم تعليمنا المدرسى ، بل هذا هو النقص الأعظم فى الشروح القديمة التى وصلت الينا والتى تقتصر فى أغلبها على الشرح اللغوى والنقاش النحوى

والصرفى . فان اقتصرنا على هذا العمل اللغوى الصرف فهل يحق لنا أن نقول اننا درسنا هذه الأبيات أو درّسناها لمتعلمينا تدريسا يقربها اليهم ويحببها فى قلوبهم ويفتـح لهم النافذة الى آفاقها العاطفية الزاخرة ؟ انظر مثلا فى البيت الأول من هذه الأبيات الأربعة . لا شك انه يحتوى على ألفاظ عسرة . لكن المفتاح الى فهمه وتقديره تقديرا مصيبا هو أن ندرك أن هذا الشاعر لم يستعمل هذه الألفاظ العسرة لأنه جاهلى بدوى خشن جلف . بل لأنه يصور صورة قوية شديدة فيتخذ لها ألفاظا تحكيها حكاية أونوماتوبية فما نحسب هذه الألفاظ شديدة علينا وحدنا ، بل نظنها كانت شديدة على معاصرى الشاعر أنفسهم والشاعر يتعمد الاتيان بها لتوافق مضمون بيته . فهو يقصد قصدا أن يضخم من جرسه ويفخم من موسيقاه ، وضخامته وفخامته هاتان ليستا زائفتين كالطبل الأجوف ، بل هما صادقتان فنيا مقبولتان ذوقيا لأنهما تنسجمان انسجاما عضويا مع محتواهما فمحتواهما ضخم فخم ، وما كان يستطيع أن يؤديه أداء فنيا صادقا بدونهما

بل هو قد بدأ محاولته هذه فى شطره الأول ، فألحق نون التوكيد الثقيلة بالفعل « تلحقنى » ، واستعمل « شحطوا » بدل « بعدوا » العادية لأنه لفظ أكبر جشة ومن الطريف أن تلاحظ ان القرآن الكريم لا يستعمل هذا اللفظ ويستعمل « بعد » دائما ، والقرآن كما نعرف يجانب فى أغلب استعمالاته الألفاظ العسرة ويتخير أسهل الألفاظ وأقلها غلظة . ثم يزداد تقديرنا لصورة الألفاظ التى اختارها الشاعر حين تتبع موادها فى معاجم اللغة ، فندرك ان « الجلذية » لفظ وضعه أهل اللغة ليحكى بجرسه القوى معناه القوى ، ونرى هـذا فى مشتقاته الأخرى . فالجلذاء بكسر الجيم الأرض الغليظة . والجلوذ بكسر الجيم

وتشديد اللام المفتوحة الغليظ الشديد ثم تأتى الضاد المشددة فى « الضحل » فتردد هذه الغلظة ، والضاد صوت غليظ يصدر من جانب الفم مع الأضراس الطواحن الثلاث ، وهى من أصعب الحروف العربية نطقا ، بل كان نطقها صعبا على بعض القبائل العربية أنفسها ثم تأتى الحاء الساكنة فى « الضحل » تردد الجشة التى سمعناها فى « شحطوا » . وأخيرا تأتى « علكوم » التى تومىء بجرســها وايقاعها الى الغلظة والشدة ، ونزداد بهذا بصرا حين ننظر فى الأصل الثلاثى « علك » للمادة الرباعية « علكم » ، وأغلب الكلمات الرباعية فى اللغة لها كما نعلم أصل ثلاثى زيد عليه حرف لتقوية المعنى أو الزيادة فيه فالفعل علكه معناه مضغه ولجلجه (أى حركه فى شدقيه) وعلك اللجام حركه فى فمه وعلك نابيه حرق أحدهما بالآخر فحدث صوت وطعام عالك وعلك متين المضغة والعلك بكسر العين صمغ الصنوبر والأرزة والفستق والسرو وأشجار أخرى . وعلك القربة تعليكا أجاد دبغها وعلك يديه على ماله شدهما بخلا . والعلكة بفتح فكسر شقشقة الجمل عند الهدير والعلكات الأنياب الشداد . واعتلك الشعر كثر واجتمع . والعلكة الناقة السمينة الحسنة .

كل هذه الاستعمالات سردناها حتى تعيننا على أن نستمع فى هذا اللفظ الى الجرس الذى كان القدامى يسمعونه فيه ، ونستدعى المعانى التى كانوا يقرنونها به ، بل تتذوق « الطعم » الذى كانوا يجدونه فى أفواههم حين ينطقون به ، وهو كما اتضح لنا طعم شديد مر يملأ الفم ويحرك عضلاته حركة شديدة

لعل هذا كله يقنعنا بصحة ما ادعينا من قبل ، من أن شدة هذا البيت

لا تأتى من جفاوة قائله ، بل هى شدة متعمدة يصور بها قوة ناقته ، كما نفعل نحن الى الآن برغم تحضرنا وترققنا اذا أردنا أن نحكى معنى صلبا قويا . فالشاعر القديم يملأ فمه بهذه الألفاظ الشديدة ليرسم بها صورته المقصودة ، كما نملأ نحن أفواهنا حين نصف جسما ضخما فنقول بلهجتنا الدارجة انه « مجلبظ » أو « مبغلط » . وواجب معلم الأدب حين يشرح هذا البيت لتلامذته ليس أن يعتذر لهم عن جفاوته ، بل أن يقنعهم بالحقيقة التى شرحناها وأن يلفتهم الى انهم هم أنفسهم يلجأون الى نفس الانوماتوبية حين يعبرون عن معنى مشابه أما ان ظن أحد أن العربية لأصلها البدوى الخشن تختص بهذه الألفاظ والتراكيب الضخمة فما أكبر خطأه . فهذه هى الانجليزية تحتشد بألفاظ لا تقل شدة وغلظة حين تكون لها معان تستدعى هذه الصفة وهذا شكسبير شاعرها الأعظم تتخلل شعره تراكيب لا تقل ضخامة حين يحتاج مضمونها الى ضخامة الجرس وانما نلوم المتشدقين الذين يتحرون الضخامة لذاتها وان لم يتطلبها مضمونهم ، ظانين ان الضخامة فى ذاتها تدل على قوة امتلاكهم للغة .

لكن هذا المعلم لن يتم له اقناع تلامذته واغراؤهم بتقبل البيت اذا لم يتجاوز هذا كله الى فتح قلوبهم أمام العاطفة القوية التى يحملها فهذا البيت لا يسجل مجرد حقيقة وصفية ، بل هو ينفس عن انفعال قوى يحمله الشاعر نحو ناقته ، هذا التابع المطيع والرفيق الأمين الذى يصحبه فى أسفاره المجهدة ، والذى تتوقف عليه حياته ومجرد بقائه فى ظروف الصحراء القاسية وهذا الانفعال هو الاعجاب القوى والزهو العظيم بمدى صلابة ناقته وقوتها وهو انفعال يتفجر تفجرا فى الألفاظ التى استعملها ، فلا جدوى من قراءة هذه الألفاظ ان لم ننطق بهـا بمثيل الاعجاب والزهو الذى فاض به قلب الشاعر وهو يتفوه بها . وأنت تكاد

تراه وهو ينطق بجرسه الفخم وقد ضم أصابعه فى راحة يده وهزها فى قبضة قوية يريك بها متانة هذه الناقة ، أو كور يديه ليريك استدارة عضلاتها القوية .

وعلى معلم الأدب حين يقدم مثل هذا البيت الى تلامذته أن يذكرهم بتجربة مماثلة يستطيعون أن يفهموها من حياتهم الشخصية . كأن يصور لهم حالة أب يفخر بحجم وليده ، أو أخ يعجب من ضخامة أخيه الصغير ، فيكور يديه وشفتيه وهو يقول « أما واد مبغلط مجلبظ ، يا هوه ! » بل ان تفهمنا للعاطفة التى اضطرب بها الشاعر ومحاولتنا تمثلها تعيننا على أن نفهم فى ألفاظ الشعر القديم معانى لم يفهمها الشراح القدماء أو هم أهملوها . فحين يقولون ان صخرة الماء التى يجرفها السيل وتستقر فى الماء تصير ملساء صلبة فهم ينسون صفة أخرى هامة ، هى أنها تصير مستديرة ، ومن هنا ملاستها لأن السيل حين يحطها من أعلى الجبل يدحرجها مرارا على حيود الجبل وتنوءاته فتبرى تنوءاتها ، ولا تستقر فى أسفل الجبل الا وقد استدارت وصقلت كأنها مررت على مدوس الصيقل (وهو المسن الحجرى الذى يجلو به السيف) ثم يتم الماء الذى تستقر فيه صقلها اذ يذيب الطبقة الهشة التى تعلوها فلا يبقى الا أساسها الصخرى الصلب

فالشاعر بتشبيهه يصور امتلاء جسم الناقة بالعضل القوى المفتول الذى شد جلدها وملأه حتى خلا من كل غضون واسترخاء ، ثم هو بهذا يصور شيئا آخر يصور لمعان جلدها المشدود الملىء بالصحة والقوة حين تنعكس عليه أشعة الشمس كما تلمع صخرة الماء المستديرة المصقولة فى الماء والماء يضاعف من انعكاس الأشعة حين تترك الطبقة الجوية فتخترق الطبقة المائية وتتكسر فيها بتغير اتجاهها . فمعانى الصحة المتألقة

واللمعان الخاطف والأشعة المنعكسة يجب أن تضاف الى معانى الشدة والصلابة التى ذكرها الشراح القدامى ، وبهذا نحقق المعانى والانفعالات التى ثارت بالشاعر القديم فرمز اليها بلغته المكثفة المشحونة وبهذا أيضا نفهم شيئا آخر لا سبيل الى فهمه اذا اقتصرنا على الشرح الذى يقدمه الشراح القدامى وتكتفى به معاجم اللغة ، وهو : لماذا سمى العرب تلك الصخرة المستقرة فى الماء « أتان الضحل » ؟ فالآن نفهم انهم بهذا التعبير شبهوا تلك الصخرة بالأتان الوحشية التى ترعى الربيع وتمرح وتلهو حتى يشتد جسمها وتستدير عضلاتها وتتفجر صحة وقوة وحيوية ، ثم تندفع بنشاط من أعلى الجبل لتستحم فى الماء المتجمع عند قدمه فيلمع جلدها المبتل المشدود وسنزداد فهما لهذه الصورة حين ندرس قصة حمار الوحش فى فصلين قادمين فاذا عدت الى تشبيه علقمة وجدته فى حقيقته تشبيها مركبا ، لأنه يشبه ناقته بصخرة الماء ، ويسمى هذه الصخرة تسمية تقوم على تشبيهها بالأتان الوحشية ولا شك ان هذه الصور الثلاث المختلفة المتشابهة للناقة والصخرة والأتان كانت تتداعى الى مخيلة السامعين القدماء تداعيا سريعا متراكبا يزيد التصوير تكثيفا وشحنا

أما البيت الثانى من هذه الأبيات الأربعة فمن خير الأمثلة على تقصير الشرح القديم فى الكشف عن غرض الشاعر ، وحاجتنا الى اكمال الشرح اللغوى بتشغيل تفكيرنا واستحثاث خيالنا وارهاف مشاركتنا العاطفية والا فماذا نفهم من الشرح القديم وماذا نستفيد منه فى تعرف عاطفة الشاعر ؟ فان أردت أن تزداد فهما بالخطمى الذى يقوم عليه التشبيه ، ولجأت الى القاموس المحيط مثلا ، وجدته يقول : « نبات محلل منضج ملين نافع لعسر البول والحصا والنسا وقرحة الأمعاء والارتعاش ونضج

الجراحات وتسكين الوجع ومع الخل للبهق ووجع الأسنان مضمضة ونهش الهوام وحرق النار ، وخلط بزره بالماء أو سحيق أصله يجمدانه ، ولعابه المستخرج بالماء الحار ينفع المرأة العقيم والمقعد » . ومن هذا نفهم انه أحد النباتات التى كان العرب يتداوون بها ويجدون فيها منافع طبية شتى ولكن ماذا يقصد علقمة بتشبيهه ووصفه ؟

انك اذا اكتفيت بهذا الشرح اللغوى خيل اليك ان الشاعر لا يزيد على الوصف المادى لصورة حسية وتسجيلها تسجيلا فوتوغرافيا وانه لم يستخدم تشبيه الخطمى الا ليؤكد اللون الأخضر الذى كسا فم الناقة ووجهها من رعيها للبقل ، لأننا نفهم بسهولة من تشبيه الشاعر وشرح المعاجم ان نبات الخطمى لابد أن السائل المستخرج منه كان أشد ثخانة ولزوجا وأقوى اخضرارا من السائل الذى يعتصر من البقل العادى ، والا لم يكن داع لأن يشبه علقمة الزبد الذى يكسو فمها ووجهها بغسلة الخطمى ولكن هل هذا هو كل ما يقصده الشاعر ؟ وما علاقته بما كان يصفه فى بيته الماضى من قوة ناقته وصحتها ؟

بل هو يريد أن يقول ان ناقتى هذه التى وصفت متانتها وصحتها ناقة شرهة أكول قوية الشهية عظيمة الجشع فهى تلتهم طعامها الأخضر وتطحنه طحنا بأسنانها بنهم كبير وتلوكه بلسانها وشفتيها وشدقيها بتلذذ عظيم وهى تحشو به فمها بشراهة مخيفة حتى يسيل لعابها الغليظ ممتزجا بالعصارة الخضراء ، يسيل من مشفرها ويتدفق من شدقيها فيلوث خدها كله ثم ينحدر على وجهها حتى يصل الى لحييها فيتعلق بهما لكثافته ولزجه والصورة التى يؤديها البيت نشهد مثيلها فى الابل التى نربيها فى قرانا المصرية حين يأتى موسم البرسيم ، هذا الزرع النضر الطرى الذى تشتهيه حيواننا اشتهاء كبيرا وتتلذذ به تلذذا

عظيما ، فنرى الجمل وقد ملأ فمه بما خضم من البرسيم الشهى يلوكه ثم ينفخ نفخة قوية فى شدة تلذذه وسعادته ، هذه النفخة التى نسميها « يضرب بالقلة أو بالجلة » ، فيتدفق من شدقيه زبد أخضر لزج يكتسى به وجهه .

لكن بأى عاطفة نحو ناقته يقول هذا ؟ هو يقوله باعجاب كبير بناقته ، وفخر قوى بصحتها المزدهرة ، وشهيتها المكتملة ، وسرور يهزه حين يشاهد هذا المنظر ويرقب مدى استمتاع ناقته بما هى فيه من خير وبركة ، وشكران عميق أن قد تمكن من أن يوفر لناقته الحبيبة هـذا الرعى الخصيب ، وهو مالم يكونوا يستطيعونه فى معظم فصـول السنة . ويقوله أيضا وهو يضحك من فرط جشعها وشدة نهمها وتلوث وجهها كله تلوثا تاما بهذا اللعاب الغليظ دون أن تعبأ أو تهتم . وما نخاله الا قد صاح بها ضاحكا متفكها : ما هذا الجشع أيتها الشيطانة ! فرمقته بمؤخر عينها غير مكترثة ثم مضت فى التهامها النهم ولكنه ضحك ممزوج بالحب والاعجاب والزهو العالى بناقته القوية المكتملة الصحة والمشاركة العاطفية القوية لتلذذها وسعادتها ونلاحظ فى هذا المجال ان الخطمى كان يجلب لهم ما يعتقدون من البرء والصحة والمداواة فهو يأمل أن يكون فى هذه الأكلة الشهية التى تستمتع بها ناقته ما يزيدها صحة وقوة وازدهارا .

هل نظرت يوما الى طفلك الصغير وهو يلتهم أكلة لذيذة من « الفتة والملوخية » مطلقا لشهيته العنان ، يحشو فمه حشوا ويعب السائل اللذيذ عبا ، دون أن يأخـذ نفسه بما كنت تعلمه من آداب المائدة و « اتيكيت » الطعام ، فالصبغة الخضراء اللزجة تلوث لا فمه وحده بل وجهه كله وتقطر على عنقه وصدره ممتزجة بلعابه الجشع ؟ فاذ

اقتربت منه محاولا أن تدعوه الى أن يخفف من جشعه ويأكل بأدب ونظافة رفع رأسه من الطبق والسلطانية ونظر اليك برهة بوجهه المخضر نظرة غير مكترثة وعاد فأقبل على طعامه اللذيذ بنفس الشراهة وشفتاه تتلمظان وعيناه الصغيرتان تجحظان من قوة تلذذه ؟ وهل تذكر مشاعرك ازاء هذا المنظر لطفلك الحبيب وسعادتك الكبرى اذ ترقب تلذذه وزهوك القوى بصحته وشهيته ، ثم انفجارك بالضحك الشديد من منظره الملوث ؟

هكذا كان ذلك الشاعر الجاهلى حين وقف يراقب ناقته ضاحكا مقهقها مسرورا معجبا فخورا مشاركا لتلذذها المادى بتلذذ عاطفى متيمنا بصحتها وتمام قوتها وهو يضمن بيته هذه الانفعالات المتعددة كلها جميعا ويؤديها أداء فنيا صحيحا بوسيلته الشعرية : تنغيم الايقاع والجرس فأنصت الآن الى جرس الحروف وايقاع المقاطع تجد البيت يكاد ينطق بمضمونه تكاد تسمى فكى الناقة وهما يخضمان الطعام ويلوكانه فى فمها ، وتكاد تسمع صوت لعابها يرغو ويزبد ويفيض ويتحدر على وجهها تدبر تتالى الحروف وبخاصة الغين والتاء والخاء والطاء واللام والحاء . وتأمل وضعها فى مواضعها من الايقاع ، وانصت الى مادة « لغم » وكرر النطق بها بضع مرات لترى كيف تحكى صوت اللعاب الغليظ وهو يجول فى الأشداق ويرغو فى الفم ويتفجر من الشفتين . فاذا استعرنا طريقة العلامة اللغوى القديم ابن جنى فى تحليل الألفاظ وتعليل حروفها (انظر الفصل الثانى) ، قلنا ان الغين تتوسط المادة لتصور الرغاء الذى يملأ الفم ، واللام تسبقها لتحركه فى الفم تحريك اللسان ، والميم تختم الكلمة لتمثل انضمام الشفتين لاغلاق الفم ثم انفراجهما للسماح للعاب الدائر بالخروج ثم تذكر الآن فعلنا العامى

« لغمط » واسم المفعول منه « ملغمط » تجدك مقتنعا بأن كلمتنا العامية ترجع الى ذلك الأصل العربى القديم « لغم » وتضيف اليه طاء لتزيده « لغمطة » . أفلا يساعدك هذا على أن ترى وجه ناقة علقمة « الملغمط » بالزبد الأخضر كما نرى وجه طفلنا « الملغمط » بالملوخية ؟ أعد الآن قراءة هذا البيت المطرب — نعنى القراءة الجاهرة المسموعة ! — رابطا بين مضمونه ولفظه ، مستحضرا صورته ، مستدعيا ما يموج به من الانفعالات التى شرحناها وباذلا أقوى جهدك فى مشاركتها ومجاوبتها وأنت تنطق بأصواته وتوقع حركاته وسكناته ومداته

افتخـر علقمة فى بيتيه الماضيين بقوة ناقته وصلابتها ، وبريقها وصحتها ، وشهيتها وشراهتها ، ولكن لم فخره هذا ؟ يأتى الآن فى بيته الثالث فيطلعنا على سبب هذا الفخر ، ويدلل لنا على انها تستحق كل هذا الاعجاب والزهو وتستحق كل هذا الطعام الوفير الذى يمكنها منه ولا يبخل عليها به فهو يفخر بمقدرتها الكاملة على اجتياز الفلوات الخالية التى لا ماء فيها ، واستطاعة راكبها أن يثق فيها ثقة تامة . فهى لن تخذله بضعف ولن تخالف أمره بعصيان . ولولا ثقته بصبرها وتحملها للعطش الطويل والسفر المنهك لما جازف بقطع الموماة . بل يبلغ من تمام ثقته بها انه لا يقطع بها الموماة فحسب ، بل هو يقطعها « عن عرض » فما معنى هاتين الكلمتين ؟ يقول الشارح القديم « عن عرض أى يعترضها أى يعتسفها يسير فيها على غير قصد » . ولكن ما معنى هذا للقارىء الحديث ؟ اننا لنخشى خشية كبيرة أن يخطىء هذا القارىء فهم عبارة « على غير قصد » التى يستعملها الشارح القديم .

هنا يجب أن نعرف ان معظم أسفار البدو فى الصحراء الواسعة الرحيبة لا تسير كيفما اتفق ، بل هى تلتزم طرقا دقيقة حددتها تضاريس

الأرض أى طبيعتها الطوبوغرافية ، وتوزيع آبار المياه وعيونها لذلك تلتوى هذه الطرق وتتعرج وترتد الى الوراء ثم تستأنف الاتجاه الأصلى لكى تختار أرضا سهلة ، أو تتجنب جبالا حاجزة أو وهادا مضنية ، ولكى تضمن التزود بالماء مرة كل بضعة أيام من الآبار المعروفة ، ولكى تضمن ألا تضل وتتيه فى الصحراء التى لا نهاية لها اذا لم تلتزم الطريق النهج الذى عبدته أقدام الابل من تتابع قوافلها عليه وقد ينتج عن هذا ان المسافة التى تفصل بين مكانين ولا تزيد على عشرات الأميال ، تبلغ فى حقيقة الرحلة مئات الأميال ولكن هل يضطر شاعرنا الى التزام هذا النهج المطروق والقصد المأمون ؟ كلا ! فان ثقته بناقته وقوتها وصبرها وجلدها تجرئه على أن يقطع المسافة « بالعرض » متخذا أقصر خط الى غايته دون أن يقيد نفسه بطريق معلمة فهو يعتسف الأرض غير عابىء بمصاعبها متجها الى غايته اتجاها مباشرا « كما يطير الغراب » حسب التعبير الانجليزى

ليس هذا فحسب ، لا يقطع الموماة هذا القطع الجرىء فى رائعة النهار المضىء فحسب ، بل يبلغ من ثقته بناقته انه يغامر بها فى القفار الموحشة فى الليل البهيم وظلامه المخيف حيث تكمن الأخطار وتتوارى المهالك ، وحيث يصوت اليوم صوته المختلس الذى قرنه العرب وقرنته شعوب أخرى بالموت والخراب والوحشة والضياع ولنذكر هنا ان العرب القدامى — كسائر الشعوب فى نفس المرحلة البدوية — كانوا يرهبون الظلام لا مجرد رهبة مادية مما يخفى من الوحوش الكاسرة والعراقيل المستترة ، بل يرهبونه أيضا رهبة روحية مما يتخيلون فيه من انطلاق القوى الخفية والعفاريت والجن والمخلوقات الأسطورية

ومن هذا كله يتجلى لك أن هذا البيت مكون من أربع نبرات

متزايدة فى الارتفاع متضاعفة فى الزهو يبدأها الشاعر من أول كلمة مفتخرا حين يقول « بمثلها » كما نقول نحن « آدى الناقة والا بلاش ! » . ثم يعلو بفخره حين يقول « تقطع الموماة » مطيلا هذه الألف الممدودة حتى يسمح لسامعه ببرهة يستحضر فيها فى خياله كل ما يقترن بالموماة من استدعاءات العطش والجهد والاضناء ثم يزيد نبرة فخره ارتفاعا حين يصيح متحديا « عن عرض » ، وأنصت فى هذا الى ترديد العين المروّعة ثم يبلغ أقصى ارتفاعه فى شطره الثانى كله ، مضاعفا القيمة الصوتية للغين المشــددة فى الفعل « تبغم » ، مطيلا الألف الممدودة فى « ظلمائه » ، مرعدا صوته بكل ما يقترن بالظلام والبوم وتصويته المكروه من خواطر الرعب والخطر والخراب والهلاك . وفى كلمته الأخيرة « البوم » يزم شفتيه ليركز فى بائها الانفجارية وواوها الناعبة وميمها المكتومة ذات الغنّة أقصى ما يستطيع من نعيب الفزع والهلاك

ناقة قوية صلبة ، كاملة الصحة والنشاط عظيمة الشهية والنهم ، كبيرة الصبر على مشاق السفر يستطيع راكبها أن يأمنها أمنا تاما فى أشــده وعورة وأكبره خطورة فلنأت الآن الى فخره الأخير فى بيته الرابع بصفة أخرى جليلة فى ناقته ، لعلها منشأ كل تلك الخصال فيها فاذا اتقنا فهم البيت فهما لا يقتصر على ما تقدمه الشروح اللغوية ، أدركنا الميزة العظمى لتلك الناقة وان لم يصرح بها الشاعر بلفظ صريح وهى كرم أصلها وعتق نسبها فى عالم الابل فهذه ناقة عريقة حرة كريمة ، لذلك تأبى أن يمسها السوط ، وما حاجتها الى السوط وهى تبذل آخر جهدها لمحض نجابة أصلها وكرم نسبها ؟ فهى تنظر اليه بمؤخر عينها نظرة مليئة بالغضب والاباء والكبرياء والكرامة ، كأنها تقول لصاحبها ما كانت بك حاجة الى أن تحمل هذا السوط ! اياك أن تمس جلدى به !

وهى لكرمها هذا مهما تشتد مصاعب الرحلة لا تنطلق منها آهة واحدة من الشكوى أو الضجر ، بل تلقى المتاعب المتزايدة وهى ضامزة أى عاضة على أنيابها مطبقة فمها فى عزم وتعميم ، بل لا تحرك فمها ولا لمجرد الرغاء والاجترار وان يكن فى هذا تخفيف لما تقاسيه ، فهى تبقى فمها مطبقا بهذه الهيئة الحازمة المليئة بالاصرار

ثم يشبهها فى الشطر الثانى من البيت بالثور الوحشى حين يتوجس هذا الثور ، أى حين ينصب أذنيه ويقلبهما ويرهف سمعه ليلتقط الصوت الخفى ، وهو يفعل هذا لأنه يخشى تعقب كلاب الصيد ، فهو فى أتم انتباهه وحذره وارهاف سمعه فهكذا حذرها من السوط واستماعها اصاحبها حتى تبادر باطاعة أقل صوت أو اشارة تصدر منه ، كيلا تسمح له بحجة لاستعمال السوط عليها ، لا خوفا من ايلامه ولكن إباء وكبرياء ، شأن كل حر كريم فالعبد يقرع بالعصا والحر تكفيه الاشارة كما قال ناظمهم وعلقمة لم يذكر الثور الوحشى بالاسم بل اكتفى بوصفه على عادة الشعراء الجاهليين فى ايجازهم واعتمادهم على ذكاء سامعيهم ليعرفوا أى حيوان يقصدون (كما قال من قبل « دهماء » وعنى ناقة دهماء ، وقال « جلذية » وعنى ناقة جلذية ، وسيقول فى البيت القادم « خاضب » ويعنى ظليما خاضبا) فوصف الثور بأنه طاوى الكشح أى ضامر الخاصرتين ، وبأنه موشوم أى فى قوائمه خطوط سود (والثور العربى فيما عدا هذه الخطوط أبيض اللون)

فمعنى هذا التشبيه ان ناقته على صلابتها التى وصفها من قبل حين قال « جلذية علكوم » تتميز بحدة عظيمة وذكاء مفرط وحساسية بالغة ، وما هذا الا من نجابة أصلها وعتقه ، فهى ليست بطيئة رد الفعل بليدة غبية متثاقلة ، بل هى على طول الرحلة تبقى أذنيها المدببتين محددتين

مرهفتى السمع متقلبتين تلتقطان أدق الأصوات وتلبيان تلبية عاجلة أهون رغبة لراكبها وهذا معنى لا تقدره تقديرا كاملا الا اذا ركبت ناقة نجيبة فعلوت ظهرها ونظرت الى رأسها من أعلى ، لا من أسـفل كما تنظر اليه عادة ، فتأملت فى أذنيها الصغيرتين وطرفيهما المدببين وتدبرت انتصابهما وحدتهما ودقة التفاتهما اذ ذاك يروعك ما تدل عليه هاتان الأذنان من الحدة النفسية والذكاء والحساسية وقوة الانتباه ، كما وصفهما طرفة فى معلقته اذ قال « مؤللتان — أى محددتان — تعرف العتق فيهما » واذ ذاك لا تعود تنظر الى الابل كأنها حيوان سخيف العقل أهوج كما صار معظم سكان المدن بيننا ينظرون اليها واذ ذاك تزداد اقترابا من تقدير هذا الحب العظيم والاعجاب العميق والزهو القوى الذى أحس به ذلك الشاعر الجاهلى وهو ينظم هـذا البيت وتتخيله وقد استوى على ظهر ناقته الكريمة وأطلق لها العنان معتزا فخورا يستقبل عليها ريح الصحراء ويقدم بها على ما تخفيه الرحلة من مغامرات

وهكذا تدرك ان العرب القدامى لم يقصروا نظرتهم الأرستقراطية على البشر ، بل طبقوها على الابل — وعلى الخيل أيضا — فآمنوا بأن بعضها يتميز بطبيعة سلالته عـلى الابل والخيل الأخرى وهم قد استعملوا نفس الصفات — العتق والكرم والنجابة والشرف والحرية — لهذه الحيوان كما استعملوها للانسان . بل لعلهم آمنوا بها فى الحيوان قبل أن يؤمنوا بها فى الانسان ، ولعل ايمانهم هذا مشتق من ايمانهم ذلك ، لأنهم شاهدوا ان بعض سلالات الابل والخيل تمتاز فعلا على السلالات الأخرى ، ولم يهتدوا بعد الى أن الأمر فى الانسان مختلف ، وهل نستطيع أن نلومهم على هذا ونحن فى عصرنا الحديث لم ندرك

الا منذ زمن قريب جدا ان الاختلافات العقلية والخلقية بين السلالات البشرية راجعة الى الظروف البيئية والأوضاع الاجتماعية والمراحل الثقافية لا الى التكوين السلالى [1] ؟

لكن نعود الى بيت علقمة لنعيد قراءة شطره الأول ونصت الى حكايته الرائعة بصوته لمعناه « تلاحظ السوط شزرا وهى ضامزة » تأمل فى تتابع هذه الحروف النافرة الظاء فالسين فالشين فالزاى فالضاد فالزاى وكرر قراءته مرات لتسمع كيف يؤدى بهذه الحروف صوت الناقة الأبية الغاضبة التى ضمت فكيها فى عزم واصرار وصممت على ألا تطلق تأوها واحدا يدل على تعب أو شكوى وأنصت فى هذه الحروف الى أزيز أسنانها وصريف فكيها وتذكر قولنا « يجزّ على أسنانه » واستمع فى الفعل « يجز » الى أزيز الزاى المشددة يحكى المعنى المراد . ثم عد الى الشطر الذى نظمه علقمة لترى فى حروفه المتتابعة كيف بلغ حد الكمال فى تصوير المعنى بجرسه تصويرا عضويا حيا دقيق التفصيل . وأنا أذكر المرة الأولى التى قرأت فيها هذا البيت متبوعا بشرح مختصر . وقال الشرح ان « ضامزة » معناها لا ترغو من ضجر . فصحت قائلا ان « ضامزة » بضادها وميمها وزايها لابد أن يكون معناها انها مطبقة فمها بشدة ، وان عدم الرغاء يأتى من هذا الاطباق الشديد الغاضب . وكم أسعدنى حين عدت الى الشرح القديم المطول والى معاجم اللغة أن أرى صحة المعنى الذى حزرته من جرس اللفظ ومن موضعه الذى جاء فيه من مضمون البيت وموسيقاه .

* * *

(١) انظر عرضنا لهذه الحقيقة فى الباب الثالث من كتابنا « ثقافة الناقد الأدبى » .

أيها القارىء الحديث : ربما تكون من ساكنى المدن الذين ابتعدت بهم حياتهم الحضرية عن عيشة البادية وظروفها ومتاعبها ومفاخرها . وربما كنت قبل قراءتك لهذا الفصل ممن يستغربون الابل ويستسخفون شكلها ولا يقدرون نجابتها وكرمها وذكاءها وحساسيتها بل ربما تمضى عليك الشهور الطوال لا ترى ناقة ولا جملا فلو أقبل عليك متحدث يقص عليك نبأ شاعر قديم حمل فى قلبه ما رأينا من الحب والاعجاب والاعتزاز والفخار نحو ناقته لضحكت ساخرا وآثرت أن تفخر بسيارتك الشفروليه أو المرسيدس (دعك من الياجوار والكاديلاك !) وقمت تلمس بأناملك جسمها المعدنى المصقول وتتأمل فى هيكلها الانسيابى الرشيق وتتسمع طنين موتورها القوى الجياش وتزهو بسرعتها الفائقة اذ تقطع بسهولة وليونة وانسياب مائة وكذا كيلومترا فى الساعة مفضلا هذا الحديث على أخبار بلهاء عن حيوان عتيق خشن المركب أهوج الحركة يذكرك بعصور الهمجية وقرون الفقر والشظف والتأخر

لكن هذا هو الشاعر الجاهلى علقمة بن عبدة التميمى ، الذى عاش فى الصحراء العربية منذ ما يزيد على ألف وأربعمائة من السنين ، يصف لك ناقته القوية المتينة ، ويريك بريقها وملاستها ، ويذكر لك سعادته اذ يراقب صحتها وشهيتها ، ويعتز بجلدها على الأسفار وأمنها التام فى المخاطر ، ويعجب اعجابا عميقا بنجابة أصلها وعظم ابائها وحدة ذكائها وفرط حساسيتها ، ويقدم لك هذا كله فى لفظ ينبض نبضانا بفكره الجياش وانفعاله المهتز ، فيقدم اليك فرصة لتقدير شعره ومشاركته عاطفته نحو ناقته ، ان انتهزتها واستغللتها الى أبعد مدى تستطيعه وجدته يزيد حساسيتك الوجدانية شحذا ، وذوقك الجمالى سعة ، وامكانياتك العاطفية عمقا وغنى ، ويزيد ن مقدرتك على التجاوب

الرحيم مع تجارب الآخرين مهما تختلف عن تجاربك الفردية فى بيئتك المحدودة أو قل بعبارة واحدة انه يزيدك انسانية ، فانما يتمايز نصيبنا من الانسـانية وتعلو طبقتنا فيها ويكمل استحقاقنا لأن نفخر ونعتز بالانتماء اليها عـلى قدر درجتنا من تفهم اخواننا فى الجنس البشرى وقدرتنا عـلى التعاطف معهم والمشـاركة لهمومهم وأفراحهم كبيرها وصغيرها والمجاوبة لتجاربهم وأزمانهم والفن هو أداتنا العظمى التى اخترعناها نحن البشر لهذه الغاية فان اقتنعت بهذا فلا حاجة بنا بعد الى أن نحدثك حديثا قد يثقل عليك أو ترتاب فى صدق نيته عن واجب الوطنية وأصول القومية العربية وفريضة التراث القومى

الفصل التاسع

الحيوان الوحشى . الطبيعة

أربعة أبيات أفرغ فيها علقمة كل عاطفته نحو ناقته . أربعة أبيات رائعة مثيرة ، محتشدة بانفعالات الاعجاب والتقدير ، والزهو والفخار ، والحب والسعادة ، والثقة والائتمان ، والزمالة المخلصة والمشاركة الوجدانية العميقة . فهل بالغنا حين قلنا انه يقنعنا بحبه لناقته أكثر مما يقنعنا بحبه لسلمى ؟

لكنها أربعة أبيات فقط ، ضمنها علقمة ما يريد من انفعالاته بما رأينا من التكثيف والشحن . وقد انتهى مما يريد أن يقول الآن فى هذا الموضوع ، والشعراء الجاهليون اذا أتموا موضوعا أحبوا أن يتركوه سريعا الى غيره ، فالعجلة صفة أصيلة فيهم . وعلقمة يريد أن ينتقل من وصف الناقة الى موضوع لا يقل عنه بهجة وروعة ولا يقل عنه اثارة لمشاعره ، وهو أن يصف مشهدا حيا دافقا بالحركة من مشاهد الحياة فى الصحراء . ذلك هو مشهد الظليم أى ذكر النعام ، وقطاع من حياته « العائلية » . فكيف ينتقل من وصف الناقة ، ذلك الموضوع الذى كان منذ برهة وجيزة يستحوذ على عاطفته بكل ما رأينا من الصدق والعمق ، الى الموضوع الجديد الذى لا تقل عاطفته نحوه صدقا ولا عمقا ؟

الحل بسيط : أن يشبه ناقته فى سرعة عدوها بهذا الظليم فى سرعة عدوه . وما ان يعرض له هذا التخلص الوجيه حتى يسرع الى اتخاذه ،

فيقول « كأنها خاضب » ، وبعد هذه الكلمة الواحدة « كأنها » بضميرها الذى يعود على الناقة ، ينسى المشبه نسيانا تاما ، ويستطرد فى «التشبيه» فى ثلاثة عشر بيتا كاملة لكننا لا نظننا سنخدع الآن بهذا التشبيه المزعوم ، وسندرك من الأبيات الثلاثة عشر بتفصيلها الكبير بيتا بعد بيت ان المشبه به مقصود لذاته ، لا لبيان سرعة المشبه فعلقمة عنده تجربة حية نابضة راقب فيها ذكر النعام مراقبة دقيقة ، وخلص الى أدق أسرار حياته « المنزلية » وهو يريد أن يمتعنا ويثيرنا بهذه التجربة كما أمتعته وأثارته ، فعليها سيحبس الآن كل مقدراته الفكرية والعاطفية ، وقصوى اجادته الشعرية ، ليقدم لنا قطعة فنية من أدق ما نجد فى الشعر الجاهلى ، بل هى تستحق أن تعد مفخرة للشعر العربى كله

وقبل أن نسوق أبياته نعطى خلاصة للقصة ، تساعد القارىء الحديث فى تتبعه لأحداثها ، وتعاونه فى التغلب على صعوباتها اللغوية والقصة تتكون من خمسة فصول

١ — يبدأ الفصل الأول من هذه القصة الممتعة والظليم فى مرعى خصيب ، يزخر بالنبات الذى يحبه ويستسيغ طعمه ، وقد خلا له الجو ، فهو يأكل منه ما شاء من حب وورق ، فى سعادة ومرح لا يكدرهما مكدر. وينتهز الشاعر هذا الفصل الأول لينعم النظر فى بعض الصفات الجسمية العجيبة لهذا المخلوق العجيب ، أطائر هو أم حيوان ؟

٢ — لكن السعادة لا تدوم لأحد ، فبينا الظليم فى مرتعه يأكل ما لذ وطاب ، اذ بالجو يتغير ، فهاجت الريح ، وكدر الغيم صفحة السماء ، وبدأ المطر يسقط رذاذا فأدرك الظليم من خبرته الطويلة

بأحوال الصحراء ان هذه نذر عاصفة ممطرة من تلك العواطف المرعدة المبرقة ذات السيل المدمر التى تحدث فى الصحراء من آن لآن خشى الظليم أن تدركه هذه العاصفة فى البرية الخالية بعيدا عن بيته الذى يأوى اليه ، وتذكر ذكرى أخرى زادته فزعا وتلهفا أن يصل بيته بأسرع ما يستطيع تذكر أسرته العزيزة ، زوجته الحبيبة وأفراخه الصغار ، وتذكر بنوع خاص بيضاته التى تركها فى رعاية زوجته ، وعليه الآن أن يحل محلها فى احتضانها

٣ — هنا لم يضع الظليم وقتا ، بل أسلم للريح ساقيه ، وانطلق فى عدو شديد متلاحق لا يبالى بتعبه ، موسعا من خطاه وقاذفا برجليه الى الأمام ، محاولا أن يدرك بيته قبل حلول الظلام

٤ — فى آخر هذا العدو السريع المجهد نجح الظليم فى الوصول الى بيته قبل أن يتم اختفاء قرص الشمس فى غروبها وراء الأفق . وصل الى « بيت الزوجية » الذى فيه أسرته العزيزة وبيضاته النفيسة . لكنه لشدة حذره ، وبرغم تشوقه ، لا يبادر بالدخول ، بل يطوف بالبيت مرتين ، يتفرس فى الأرض المحيطة به ليرى هل بها أثر لدخيل اقتحم بيته فى غيابه ، وكمن فيه ينتظر ايابه ، من سبع أو صياد بشرى .

٥ — اطمأن الظليم أن لا خطر يختبىء له فى بيته ، فدخله مشتاقا متلهفا ، وأوى الى أفراخه الصغار الضعاف ، وتهالك على بيضاته المركومة ، وأخذ يناجى زوجته المحبة السعيدة بعودته ، وأخذت تجاوبه مناجاته فى انفعال شديد وهكذا تنتهى القصة هذه النهاية السعيدة كما بدأت بداية سعيدة ، بعد ما تخللها من الخوف والفزع والعدو المضنى والحذر والتوجس

القصة فى ذاتها ممتعة طريفة ، ولكن الذى يهمنا هو أن نرى مدى نجاح الشاعر فى أدائها أداء فنيا بوسائل الشعر الصحيحة وهذا سيحتاج منا الى بذل مجهود فى تفهم ألفاظه وتراكيبه ، خصوصا لأن الشراح القدماء لم يحسنوا فهم بعضها ، وارتكبوا هنا — كما ارتكبوا فى سائر أقسام هذه القصيدة البعيدة القدم — قدرا من الخطأ والتقصير . بل هم قد أساءوا ترتيب الأبيات نفسها ، الأمر الذى يدل على انهم لم يعنوا بتتبع أحداث القصة المتتالية ، وحصروا اهتمامهم على تفسير كل بيت بمفرده ، وهذا فى ذاته أضل شرحهم عن التفسير الصحيح أحيانا فلننظر نحن فى الأبيات بعد أن نتبع كلا منها بخلاصة شروحهم اللغوية ، مستغلين فى هذا النظر مقدرات فنية وعلمية يتيحها لنا العصر الحديث لم تكن متوفرة لهم فى العصر العباسى

١٨ ـ كأنها خاصب زُعْرٌ قوادمُه أجنَى له باللوَى شَرْيٌ وتنُّوم

كأن الناقة فى سرعتها هذا الظليم ، الخاضب = الذى قد رعى الربيع فاحمرت قوائمه وأطراف ريشه ، أو الذى يخضب فى الشتاء وهو أن يحمر جلده وساقاه ويظهر عليه جلد أحمر ويكثر لحمه ويشتد عصبه ويعفو (أى يكثر ويطول) ريشه ، ولا تطلب الخيل الظليم اذا خضب فى الشتاء ، فاذا قاظ (أى دخل فى صميم الصيف) استرخى فانتثر ريشه وسمن بطنه فطلبته الخيل وقيل بل يخضب أيام الصفرية (وهى نبات فى أول الخريف أو هى تولى الحر واقبال البرد) . وفى قول آخر :اخضب اخضرت له الأرض زعر = قليلة الريش ، وقيل قد أسنّ (أى هرم) فتحاصّ (أى سقط) ريشه القوادم = الريشات المتقدمات فى أول الجناح . أجنى = أدرك وبلغ أن يجتنى اللوى =

منعطف الرمل . الشرى = شجر الحنظل والظليم يأكل حب الحنظل التنوم = شجر له ثمر مثل الشهدانج (القنّب) وورقه ينحتّ (يسقط) فى الصيف ويربّ (ينمو ويكثر) فى الشتاء ، وقيل هو الشهدانج البرى .

رأى القارىء ولا شك مدى اختلاف الشراح بل تخبطهم فى شرح الألفاظ وتحديد زمن القصة بين ربيع وشتاء وخريف . ومفتاحنا الى حل مشاكلهم هو أن تتأمل فى هذه الكلمة « خاضب » ، فهى أهم كلمة فى البيت ، بل هى المفتاح الى القصة كلها . فما معناها الصحيح ؟ نستطيع أن نهمل الرأى القائل بأن معناها اخضرت له الأرض ، فواضح ان الشاعر يثبت صفة فى الظليم نفسه . وهذه الصفة كما تقول سائر الشروح هى احمرار يعلو قوائمه وأطراف ريشه ، أو يعلو جلده وساقيه ، أو يبدأ كما تفهم من لسان العرب فى مستدق ساقيه ولكن نسأل ما الذى يجلب اليه هذا الاحمرار ؟ أهو مجرد أكله للنبات الكثير ؟ هنا نترك هذه الشروح ونعود الى اللسان لنجده يقول ان الخاضب هو الظليم اذا اغتلم (أى هاجت غلمته وهى شهوته الجنسية) ، ويضيف أن هذا خاص بالذكر لا يعرض للأنثى . وهنا نصيح وجدناها ! [1]

---

(١) يبسط لسان العرب فى شرح الخضب رأيين مختلفين . احدهما انه خضرة تكسو ساقيه من أكل النبات الأخضر أو تصبغ أطراف ريشه من اكل الأنوار والثانى انه حمرة طبيعية تطرأ على عنقه وصدره وفخذيه ، الجلد لا الريش ، وليست مجرد صبغة خضراء تصبغه من أكل البقل أو النور واحتج أصحاب هذا الراى بانه لو كان مجرد صبغة لاتختلف ألوانه على قدر ألوان النور والبقل بين صفرة وخضرة وكانت الخضرة تكون أكثر لأن البقل أكثر من النور . واصروا على أن الخضب الذى يعرض للظليم هو حمرة شديدة لا خضرة ولا صفرة ، =

علقمة اذن لم يصف أى ظليم ، بل اختار ظليما فى موسم الانتاج .
وهذا الاحمرار الذى علاه هو اذن من العلامات التى تحدث للذكور فى كثير من أجناس الحيوان فى هذا الموسم وحده . ونحن نعرف من دراستنا لعلم الحيوان نظائر كثيرة لهذا . فكثير من الذكور تكتسى جلودها بألوان زاهية براقة فى موسم الانتاج لتستعملها فى اغراء الاناث ، ثم يصير جلدها منطفئا باهت اللون بعد انتهاء الموسم وكثير من الذكور مثل الوعول تنبت لها القرون فى موسم الانتاج وحده حتى تستخدمها فى صراع الذكور الأخرى للفوز بالاناث ، ثم تضمحل القرون وتسقط عنها ولا تنبت مرة أخرى الا فى موسم الانتاج التالى . وكثير من الطيور لا يتلون ريشها بالألوان الزاهية الا فى موسم الانتاج ، بل هى لا تطلق صوتها بالغناء الشجى الا فى هذا الموسم ، فيكون غناؤها نداء غزليا الى الاناث ، ومناجاة لها ، أو اعلانا عن حقها فى المكان الذى اختارته لها ولأسرتها ، وعزمها على الاستئثار به والدفاع عنه وحمايته من كل طائر آخر

والأمثلة كثيرة جدا . وموسم الانتاج لمعظم أجناس الحيوان يكون

= وأنه غريزة تعرض له فى زمن غلمته وحدها ولا علاقة لها بما يأكل، والا لم يقتصر على الذكور دون الاناث كما اعترضوا على أحد الأعراب الذى قال ان هذه الحمرة تحدث للظليم من أكله الأساريع (وهى دود يكون فى البقل) ، فردوا عليه بأنه لو كان هذ. هو السبب لكان ما لم يأكل الأساريع لا يعرض له الخضب ، وبأنه يعرض للداجنة فى البيوت التى لا ترى اليسروع البتة ، وبأنه لا يعرض لاناثها وحججهم هذه لا تقاوم فى نظرنا ، ومنها نقطع بأن الخضب لون أحمر شديد الحمرة ، وأنه يحدث لذكور النعام دون أناثها ، وأنه يحدث لها فى زمن غلمتها وبسبب هذه الغلمة ولا علاقة له بما تأكل وأنه لون طبيعى أو كما يقولون غريزة وليس مجرد صبغة خارجية يصطبغ بها

فى الربيع ، وقد يكون فى الخريف ، لكنه لا يكون فى صميم الشتاء ولا الصيف وبهذا نحدد زمن هذه القصة فنقول انه فى آخر الشتاء وأول الربيع . أما لماذا اختار علقمة ظليما فى موسم اتناجه فأمر لا يصعب علينا الآن فهمه فهو يكون على أتم قوته وأشد نشاطه وأكبر عنفه وحدته ، ولقد أصاب ذلك الشارح القديم الذى وصف اشتداد عصبه وان الخيل نفسها لا تستطيع أن تدركه فى هذا الموسم ، فان يكن قد جعل هذا فى الشتاء فأغلب ظننا انه عنى آخر الشتاء وأول الربيع ، بدليل قوله انه اذا دخل فى صميم الصيف زال هذا عنه . وهنا تتذكر الشروح الأخرى التى تضع زمن الخضب فى الربيع

فى ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نتابع فصول القصة ، فنفهم لماذا يضطرب هذا الاضطراب من أجل زوجته وأفراخه وبيضاته ، ولماذا يسرع هذا الاسراع فى عدوه العنيف ، ونكون أكبر فهما لما سيعطينا الشاعر من تفاصيل دقيقة حين يدخل الظليم الى بيته ويكون منه ما يكون مع أفراخه وبيضه وأثناه

ولكن نتم نظرنا فى البيت الأول ، فنلاحظ ان كلمة « خاضب » هى اذن كلمة قوية الشحن والاثارة ، يقرنها السامعون الخبيرون بأحوال الصحراء بكل تلك المعانى المستدعاة من نشاط الظليم وسرعته ، وهياجه وحدته ، واشتداد عصبه وعرامة ذكورته ، وهم بالطبع لم يكونوا يعرفون التعليل العلمى الذى نعرفه ، لكنهم من خبرتهم الطويلة تداعت هـذه الأفكار والانفعالات الى ذاكرتهم تداعيا سريعا . والشاعر نفسه فيما يبدو قد تأمل فى هذا اللون الأحمر البهيج الذى كسا الظليم فانفعل به انفعالا قويا ، وأحس احساسا غريزيا حين رأى توهجه بتأجج النشاط الجنسى

فى هذا الحيوان ، فوقف أمام هذا اللون الأحمر مبهورا مستجيبا بأتم حيويته الشعرية .

تجد هذه الاستجابة أيضا فى الشطر الثانى من البيت ، حين يقول ان هذا الظليم قد أجنى « له » الشرى والتنوم وأهم كلمة فى هذا الشطر هى أقصر كلمة فيه ، كلمة « له » ، يقولها علقمة بتعاطف كبير مع الظليم ومشاركة قوية فى سعادته فهذا النبات قد نضج له هو ، من أجله هو وحده ، كأن الطبيعة قد استجابت لرغبته الخاصة فجادت له بما أحب من النبات ، فاقرأها بنبرة قوية من المشاركة العاطفية

لكن هذه المشاركة العاطفية على قوتها ممزوجة بقدر من التهكم والتعجب من ذوق هذا المخلوق العجيب . فالنبات الذى يستسيغه ويتلذذ بأكله مر شـــديد المرارة لذوق الآدميين أما الحنظل فنعرف مرارته ونضرب بها المثل ، وأما التنوم الذى لا نعرفه فتقول معاجم اللغة ان ورقه يستعمل شربة لاخراج الدود ، وأيضا اذا رجعنا الى الشهدانج أو القنب البرى الذى يشبهون ثمره به نجده يستعمل لعلاج مختلف الأمراض فنرجح أن يكون التنوم أيضا بشع المذاق كما نعرف من كل شربة تستعمل لهذا الغرض ، وان كان علينا أن نتذكر ان شرباتنا الحديثة التى نشتريها من الصيدليات قد أضيف اليها ما يحلى طعمها ويخفف من مرارتها قليلا أو كثيرا أما تلك الأشربة الصرف التى كانوا يتجرعونها للتداوى فلابد انها كانت فظيعة المرارة ، كما قد يتذكر بعضنا من طفولته المبكرة فى قريته أو حلته .

اذا فهمنا هذا التهكم والتعجب استطعنا أيضا أن نفهم العاطفة الحقيقية من وراء قوله فى الشطر الأول « زعر قوادمه » فلنتذكر أولا ما قلناه وكررناه مرارا من أن الشـــاعر لا يصف شيئا لمجرد الوصف

والتسجيل ، بل لأن عاطفة معينة قد ثارت به نحو هذا الشيء . والعاطفة هنا هي التعجب من قلة ريش الظليم اذا قورن بضخامة جسمه . ونحن نعرف ان ريشه وجناحيه أيضا ليست بالطول الكافي لأن تمكنه من الطيران فالشاعر الجاهلي يقف محتارا أمام هذا المخلوق العجيب ، أطائر هو ؟ لكن ريش قوادمه قليلة اذا قورنت بحجمه الكبير ، وتزداد قلتها وضوحا اذا قورن بطائر آخر يصغر عنه كثيرا أهو حيوان اذن ؟ لكن ملاحظتين سيلاحظهما في بيته الثالث تمنعانه من أن يعده حيوانا كالجمل مثلا ، لكنه قبل أن يأتي الى هذا يزيد ذوقه العجيب في الطعام تأملا في البيت التالي

١٩ ـ يظل في الحنظل الخُطْبان يَنْقُفُه وما استَطَفّ من التُّنّوم مخذوم

الخطبان = الذي صارت فيه خطوط تضرب الى السواد ولم يدخله بياض ولا صفرة ، يقال قد أخطب الحنظل وفي قول آخر = اذا صار فيه خطوط خضر وصفر وهو أشد ما يكون مرارة ينقفه = يكسره ويستخرج ما في جوفه من حب ليأكله استطف = ارتفع وأمكن مخذوم = مقطوع ومأكول .

ينبغي ألا نهتم كثيرا باختلافهم في لون الخطوط بين سواد وخضرة وصفرة ، فالحقيقة هي ان العرب القدامى لم يحسنوا تمييز الألوان وخلطوا بينها كثيرا ، فالأسود والأخضر والأزرق كلها تتناوب في استعمالهم ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لقلة الألوان في صحرائهم ، وهذا مبحث درسناه في مجال سابق وليس هنا مكان تفصيله والمهم هو ان الحنظل حين تبرز فيه هذه الخطوط يكون قد بلغ أشد مرارته ، وهذا بالطبع بلغ أتم نضجه والآن نفهم بغير صعوبة عاطفة الشاعر في هذه

الكلمة « الخطبان » ؛ ففيها يزداد تعجبا من ذوق هذا المخلوق الغريب ، الذى لا يلذ له الحنظل فحسب ، بل يلذ له أشده مرارة وعليك فى قراءة الكلمة أن تطيل من ألفها الممدودة وتموج بنبرتها تمويجا يعبر عن نهاية الاستغراب والتعجب « الخطبان يا ناس ! تصوروا ! » كذلك تفهم قوله « يظل » ، فالظليم لا يأكل من هذا النبات مرة واحدة يسد بها جوعه ان كان جائعا ، بل يستمر فى هذا الأكل الشهى متلذذا به مدة طويلة وهذه الكلمة تطيل أيضا من الفصل الأول للقصة قبل أن يأتى الفصل الثانى الذى ستتكدر فيه هذه السعادة .

ولكن ننظر الآن فى هــذا التفصيل البارع الذى يعطيه الشاعر لطريقتين مختلفتين من تناول الطعام فهــو لم يكتف بأن يقول انه « يأكل » الحنظل والتنوم ، بل قال انه « ينقف » الحنظل و « يخذم » التنوم فلم نوع هذا التنويع ، وهل كان يجوز أن يقول انه يخذم الحنظل وينقف التنوم ؟

أما الحنظل فانه يأكل حبه ، فهو يكسر الثمرة بمنقاره ويستخرج ما فى داخلها من حب ليأكله . فاذا أنت نطقت بمصدر « النقف » وكررته بضع مرات تبين لك ان جرسه بحروفه المتوالية من النون والقاف والفاء يمثل تمثيلا ناطقا حركة المنقار القوى الحاد اذ يمتد فى سرعة خاطفة الى الأمام فيضرب الثمرة ليفلقها ويستخرج حبتها من داخلها ، كما يحكى الصوت الناتج من هذه العملية وتزداد لهذه الحركة وهذا الصوت تقديرا اذا عرفت ان منقار النعام له ضربة فائقة القوة ، يستطيع أن يكسر بها أشد الأشياء صلابة

وأما التنوم فانه يأكل ورقه فاذا تأملت فى هذه الأحرف الثلاثة

« خذم » ونطقت بها بضع مرات وجدتها تحكى صوتا مختلفا وتمثل حركة مختلفة هما الحركة والصوت اللذان يصدران حين يتناول الطائر بمنقاره أو الحيوان بشفتيه عددا من أوراق الشجر يجمعها ثم يأتى برأسه بحركة مفاجئة يقطع بها هذه المجموعة من الأوراق ويخضمها راقب فى قرانا المصرية جاموسة أو حمارا يجمع بشفتيه عددا من عيدان البرسيم الطرى ثم استمع الى الصـوت الذى يصـدر حين يجذبها أو « ينتشها » بحركة من رأسه ، تجد « الخذم » تصويرا رائعا لهذا الصوت . وتذكر هنا ما نقلناه فى فصلنا الثانى عن ابن جنى حين وصف وظيفة الخاء فى « خضم » لتصوير أكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، ومقارنته بينها وبين القاف فى « قضم » للصلب اليابس وهذا يزيدك التفاتا الى التقابل بين قاف نقف وخاء خذم والآن كرر النطق بكلا المصدرين أحدهما بعد الآخر بضع مرات لتزداد انصاتا الى تقابلهما : نقف نقف نقف نقف نقف ... خذم خذم خذم خذم ... متمثلا مع كل منهما فى ذاكرتك البصرية والسمعية الحركة المؤداة والصوت المحكى .

لكن تذكر ان علقمة فى تسجيله الدقيق لهاتين العمليتين يمزج تسجيله بالتعجب والتهكم من ذوق هذا المخلوق فى شهوته للنبات المر البالغ المرارة . فاقرأ الكلمتين « ينقفه » و « مخذوم » بمبالغة تعبر عن تهكم الشاعر ، كما نبالغ فى تقليد الشىء اذا أردنا التهكم عليه . ولهذه المبالغة التهكمية تحول فى الكلمة الثانية من الفعل « يخذمه » الى اسم المفعول « مخذوم » ليطيل من مدة الواو تهكما ، كما تقول بأسلوبنا العامى « أما التنوم يا سيدى فهو مخذوم أهه ! »

٢٠ ــ فُوهُ كشَقِّ العصا لأياً تَبَيّنُهُ   أَسَكُّ ما يسمع الأصواتَ مصلوم

فوه كشق العصا = لا يستبين ما بين منقاريه ولا يرى خرقهما اذا ضمهما كأنه من خفائه شق فى عصا ، فمه لاصق ليس بمفتوح لا تكاد ترى شدقه . لأيا = بطيئا وقوله لأيا تبينه = لا تتبين فمه الا ببطء لخفائه .اسك = من السكك وهو صغر الأذن ولصوقها بالرأس . وقوله اسك ما يسمع الأصوات = ما هنا اسم موصول ، أى اسك الجزء الذى يسمع به الصوت وهو أذنه ، كقولك حسن ما بين العينين . مصلوم = مقطوع الأذنين . وهناك شرح يجعل ما مبتدأ ومصلوم خبره ، أى الذى يسمع به الصوت مصلوم أما الشرح الذى يجعل ما نافية للفعل يسمع فيوقع الشاعر فى خطأ لا داعى لنسبته اليه ، فما نحسب علقمة فى خبرته الدقيقة بالنعام يتوهم فيه الصمم ، بل هو خطأ وقع فيه بعض الشراح فقالوا ان النعام كلها صم وهذا من بعدهم عن البادية وجهلهم بكثير من حقائقها

هذا البيت يبدو محض تسجيل يسجل به علقمة حقيقتين نعرفهما عن النعام احداهما منقاره الطويل الذى يلتصق شدقاه التصاقا شديدا اذا أطبقهما فلا يظهر منها الا خط دقيق وثانيتهما ان أذنيه صغيرتان جدا . لكن نتذكر مرة أخرى ان الشاعر يضمن تسجيله انفعاله بالحقائق التى يسجلها ، وانفعاله هنا هو مزيد من التعجب والاستغراب لهذا المخلوق ، أطائر هو أم حيوان ؟ ولو قبله الشاعر على انه طائر لما استغرب هاتين الخاصتين . فهكذا منقار كل طائر ، وان تكن هذه الخاصية أبرز فى منقار النعام لضخامته وطوله وهكذا أيضا أذنا كل طائر ، لأن الطيور ليست لآذانها صواوين خارجة ، أو صووانها صغيرة جدا (وهذا ينتج عنه ان حاسة السمع فيها ضعيفة ، لأن أكثر اعتمادها على نظرها البالغ الحدة ، ولكن ليس معنى هذا انها صماء) . لكن علقمة لا يقبل بسهولة

أن يعده طائرا ، وكيف يعده طائرا وهو لا يطير ، وجناحاه وريشه على ما وصف من الصغر ، وجسمه ضخم الى حد لم ير له نظيرا فى طائر آخر ، وهو يقترب فى هيئته العامة من الجمل مثلا ؟ أحيوان هو اذن ؟ لكن كيف يكون حيوانا وله هذا الفم العجيب الدقيق الذى لا تتبينه الا بعد لأى ، وليس له ما نعرف للحيوان من فم واسع الفتحة كبير الشدقين ؟ فكر فى فم الجمل أو الحصان أو الحمار مثلا ولاحظ هنا ان الشاعر يسمى منقــاره فما ، وهذا سر تعجبه ، انه يقــارنه بأفواه الحيوان لا بمناقير الطير .

وعلى نفس المنوال تستطيع أن تفهم تعجبه فى الشطر الثانى فكر فى أذنى الحصان أو الحمار ، وحتى الجمل الصغير الأذن لأذنه صيوان واضح بارز حاد مدبب ، فما بال هذا المخلوق الأسك الذى يبدو وكأنه كانت له أذنان ثم صلمتا ؟ بل هو يرفض أن يسميهما أذنين ، وان سلم بأن له شيئا عجيبا يسمع به الأصوات ، وهذا تفسيرنا لتركيبه « أسك ما يسمع الأصوات » الذى أتعب الشراح تعليله . ولكن هل نلوم علقمة على رفضه أن يعد النعام طائرا ؟ وهل نقتنع نحن حقا بأنه طائر برغم معرفتنا العلمية ؟ قبل أن تسرع الى لومه اذهب الى حديقة الحيوان فانظر النعام وراقبه برهة من الزمن وانظر ماذا ترى ...

بهذا ينتهى الفصل الأول من القصة ، ويليه الفصل الثانى الذى يتضمنه البيت التالى

٢١ ـ حتى تذكّر بيضاتٍ ، وهيَّجه يومُ رَذاذٍ ، عليه الريحُ ، مغيوم

ظل الظليم يرعى ما لذ له وطاب من الخطبان والتنوم حتى تذكر بيضه الذى خلفه ، وهاجه هياجا شديدا ما بدأ يسقط من الرذاذ وهو المطر

الخفيف وقوله عليه الريح أى اشتملت عليه الريح فى شدة ، وفى قراءة علته الريح : أى غلبت عليه ومغيوم أى فيه غيم . وهو بخبرته السابقة يدرك ان هذا الرذاذ سيصير بعد قليل مطرا هطالا ، وان هذه الريح ستصير عاصفة كاسحة ، وان هذا الغيم سيصير سحابا ثقيلا متراكما ونحن نعرف من علم الحيوان ان كثيرا من أجناس الحيـوان البرى — والمستأنس أيضا — لها احساس دقيق بما يطرأ على الجو من تغيرات ، يفوق احساس الانسان بمراحل عديدة لا جرم أن يهيجه هذا كله هياجا شديدا ، وأن يزيد من تذكيره ببيضاته التى خلفها وضرورة الاسراع فى العودة اليها .

وسنعرف من باقى القصة ان الظليم مشوق الى أسرته كلها ، أتثاه وفراخه وبيضه ، فلم يخص البيضات فى هذا البيت ؟ لا نجد جوابا على هذا السؤال فى شروح المفضليات ، ولكن نجد شرح ديوان علقمة يقول « يسرع الى بيضه لئلا يفسد ويتغير » ، أى حتى يرقد عليه ليحميه من البلل الذى يفسده . ولكن الظليم حين ترك البيض قد تركه فى رعاية أتثاه ، وليس من المعقول أن تقوم من عليه وتهمله هذا الاهمال هنا يسعفنا علم الحيوان بالتفسير الصحيح ، فنعرف ان ذكر النعام يشارك أتثاه فى حضن البيض ، ويتناوب معها هذا الواجب ، وانه فى العـادة يحضنه فى الليل ومن هنا نفهم جزعه اذ أدركته نذر العاصفة بعيدا عن أسرته ، وسببا من أهم الأسباب لاشتداده فى عدوه ، فقد جاءت نوبته أو «ورديته » التى عليه أن يقوم بها ، و' ' ه أيضا يعانى قدرا من تأنيب الضمير اذ ابتعد عن أسرته كل هذا الابتعاد ، وأطال غيابه كل هذا الوقت الى ان دنا الأصيل ، وذلك حين أغرته تلك النباتات الشهية فـ « ظل » فيها ينقفها ويخذمها

أما وقد فهمنا مضمون البيت فلنستمع الآن الى أدائه ، لنسمع هذه الموسيقية الحلوة الشجية التى تسود ايقاعه ونغمه ، فيستجيب بها الشاعر استجابة قوية التعاطف مع مضمونه فالظليم قد هاج به الحنين ، واضطرب لمجيء العاصفة وهو بعيد عن عياله الذين كان ينبغى أن يكون معهم ليحميهم من شر هذا الانقلاب الجوى ، والبيت لذلك يتقطع حنانا ويتهدج اضطرابا فهو يتقطع الى أربع فقرات موسيقية مختلفة الطول متجاوبة الايقاع والنغم ، أولاهما « حتى تذكر بيضات » وثانيتهما « وهيجه يوم رذاذ » تختم كلتاهما بألف ممدودة يليها حرف منون فاقرأ الفقرة الأولى متهدجا بصوتك فى « بيضات » فى شيء من الغناء الحزين . واقرأ الثانية بحيث تنصت فى « رذاذ » الى تجاوب ألفها مع ألف بيضات وتجاوب تنوينها مع تنوينها أما الفقرة الثالثة « عليه الريح » والرابعة « مغيوم » ففى أولاهما مدة الياء وفى ثانيتهما مدة الواو ، وكلتاهما أثقل من مدة الألف ، وفيما بينهما نجد مدة الواو أثقل من مدة الياء . فالشاعر يعتمد فى أداء عاطفته على المدات الأربع ، ويتدرج فى ترتيبها بحيث تزداد شدة ، حتى تمثل بذلك ازدياد العاصفة فى الشدة من ناحية ، وازدياد عاطفة الظليم نفسه فى الهياج والاضطراب من ناحية أخرى واستمع أيضا فى الفقرة الثالثة الى الضربة الحادة للياء الساكنة فى « عليه » ، تليها كلمة « ريح » بنغمها ومدتها ، فتمثلان هبات الريح اذ بدأت تهب وأخذت تشتد فى الصحراء

والآن يبدأ الفصل الثالث الذى يصور فيه علقمة عدو الظليم فى ثلاثة أبيات :

٢٢ ـ فلا تَزَيُّدُه فى مشـــيه نَفِقٌ ولا الزَّفيفُ دُوَيْنَ الشَّدِّ مسؤوم

التزيد = المشى فى العنق (بفتح العين والنون ، وهو سير مسرع للابل والدواب) نفق = ناقص منقطع ، سريع الذهاب والانقطاع ، يقال نفق المال والزاد (بكسر الفاء) اذا نفد ، ونفقت الدابة والانسان (بفتح الفاء) اذا هلكا الزفيف = عدو للنعام أقل سرعة من الشد قليلا مسؤوم = مملول .

هنا نجدهم يعتقدون ان « التزيد » نوع خاص من السير أو درجة خاصة من سرعته ، ويجعلون لجرى النعام درجات مختلفة أبطأها الزفيف وأسرعها الشد ، والتزيد درجة متوسطة بينهما . لكننا لا نرتاح الى هذا التفسير ، ونعتقد ان « التزيد » ليس معناه سوى المعنى المصـــدرى المعروف للتفعل من الفعل تفعل ، أى جهد الزيادة فى سرعة الجرى فالذى يعنيه الشاعر هو هذا : حين بدأت نذر العاصفة كان الظليم يمشى مشيا عاديا ، فبدأ يزيد من سرعة مشيه شيئا فشيئا ، وهو فى هذه الأثناء يزداد تفكيرا فى بيته الذى تركه وادراكا لواجبه فى العودة اليه ، فتحولت خطواته المسرعة الى جرى ، ثم أخذ يزيد من سرعته دفعة بعد دفعة بازدياد قوة الذكرى وشدة العاصفة وازدياده هو حمية فى الجرى لكن هذ الظليم له فنون فى العدو لا تنتهى ولا تقف عند حد ، يخيل اليك انه بلغ سرعة لا مزيد عليها ، فاذا به يروعك بسرعة أزيد منها ، فتثق من انه الآن قد بلغ آخر سرعته المستطاعة ، فاذا به يبهرك مرة أخرى بزيادة جديدة فيها . فهذا معنى قوله أن تزيده لا ينفق ، فهو طويل النفس جدا واضطرابه العاطفى الشديد يكسبه حمية زائدة . لكنه فى الشطر الثانى يضع فترات بين كل دفعة ودفعة يخفف فيها الظليم من سرعته قليلا ، ليسمح له بشىء من الاستجمام وتجديد القوة ، حتى لا يقع فى مبالغة ، والشاعر الجاهلى قل ان يرتكب مبالغة فى وصفه . فهو يسلم بأن الظليم ،

لطول المسافة التى عليه أن يقطعها ، يطرأ عليه شىء من التعب بعد مدة ، فيخف من سرعته برهة ، لكنه يؤكد لك انه حين يهبط بسرعته لا يصل بها درجة المشى ، دعك من الوقوف التام ، بل أقل سرعة يهبط اليها هى الزفيف ، فهذه سرعة لا يملها مهما تطل مسافة جريه فالشطران على شرحنا هذا متقابلان متكاملان ، يصور أولهما السرعة العظيمة التى يبلغها ، وهى سرعة لا حد لها ، ويصور ثانيهما أبطأ سرعة يسمح بها لنفسه ولعلك اذا تأملت فى قوله « فلا ولا » ازددت اقتناعا بهذا الشرح .

أما وقد بدأ علقمة يصور سرعة الظليم ببيته هذا ، ويستمر فى تصويرها فى البيتين التاليين ، فاننا نبدأ فى الاحساس بحقيقة سنزداد بها ادراكا بيتا بعد بيت ، وهى ان بحر قصيدته لا يسعفه هنا ، فبحر البسيط لا يصلح لتصوير العدو السريع المتلاحق المجهد الذى يريد الشاعر أداءه ، ولو كانت القصيدة على بحر الكامل مثلا ، أو على بحر الوافر ، أو لو كان فى استطاعة الشاعر القديم أن ينوع بحوره على حسب ما يقتضيه مضمون كل قسم منها ، لزاد نصيبه من نجاح الأداء وقوة التصوير . وهكذا نعرف نقصا من النقائص التى اضطرهم اليها التزامهم للبحر الواحد فى القصيدة الطويلة ذات الموضوعات المتعددة والذى يهمنا الآن هو أن نستكشف كيف يحاول علقمة أن يعالج هذا النقص ، فهو اذ يخذله ايقاع الوزن ، يزداد لجوؤه الى الصور البصرية واعتماده عليها ، ويزداد استعماله للتشبيهات وهو سيأتى بصورة قوية جدا فى بيته القادم

٢٣ ـ يكاد مَنسِمُه يختـــلُّ مُقلتَه   كأنه حاذرٌ للنَّخس مشهوم

كيف يستطيع شاعر من الشعراء أن يصور لنا سرعة الجرى تصويرا فنيا مقنعا ؟ هو لا يحقق هذا الاقناع الفنى اذا اكتفى بأن يقول ان الذى يجرى كان يجرى بسرعة عظيمة أو سرعة مذهلة أو غير هذا من الصفات مهما يكثر من حشدها ولا بأن يقول انه كان يجرى بسرعة ستين ميلا فى الساعة ، فالأرقام لا معنى لها فى الشعر لكنه يؤدى غرضه أداء فنيا باحدى وسيلتين أو بكلتيهما اذا أمكنه (وحينئذ يبلغ نهاية الاتقان التصويرى) أما بأن يصوغ ألفاظه فى موسيقى تحكى لنا بايقاعها ونغمها هذاالعدوالسريع حتى نحس به فى اهتزاز أعصابنا ونسمع حفيف جسمه المارق بآذاننا كما سيفعل زهير فى قصيدة سندرسها فى الفصل الحادى عشر واما بأن يرسم لنا بأوصافه وتشبيهاته أحوال العدّاء فى مختلف مراحل عدوه وقد ذكرنا ان بحر القصيدة لا يمكن علقمة من الوسيلة الأولى ، فلننظر كيف يلجأ الى الوسيلة الثانية ، ولنعط أولا شرحا لغويا لهذا البيت .

منسمه = يعنى ظفره ، والمنسم فى الأصل طرف خف البعير . يختل = يخرق ويشق . يقول انه يزج برجليه زجا شديدا (أى يدفعهما الى الأمام) ويخفض عنقه فيكاد ظفره يشك عينه . حاذر للنخس = بعير يخشى أن ينخسه راكبه فهو يجد فى العدو ويستخرج أقصى جهده مشهوم = فزع مروع .

أما صورته الثانية اذ يشبه الظليم ببعير يخشى النخس فلا نجد فيها جمالا كبيرا ولا جدة . ولكنها لا تخلو من مغزى طريف مهم . فلنتذكر ان علقمة جاءنا بقصة الظليم أول ما جاء بها مدعيا انه يريد بها أن يشبه سرعة ناقته فهذا هو قد نسى ادعاءه سريعا فعاد فشبه الظليم المسرع

ببعير مسرع ! وهذا يزيدنا ثقة مما قررناه من أن التشبيه ليس الا حيلة للتخلص وان المشبه به مقصود لذاته .

وأما صورته الأولى فتروعنا حقا تصور هذا الظليم فى اسراعه الجاد المستعجل يدفع برجليه الى الأمام دفعا شديدا ليزيد من سعة خطوه الى آخـــر مدى يستطيعه ، وفى نفس الوقت يخفض من عنقه (كما يفعل العداءون من البشر فى المباريات الرياضية التى تشهدها ، وذلك حتى يخففوا من مقاومة الهواء ويزيدوا قدرتهم على شقه والمروق فيه) فيبلغ به الحال أن يكاد ظفره يصل الى مقلة عينه فيختلها . صورة رهيبة ، لكنك لن تقدر رهبتها الحقيقية الا اذا عرفت القوة الهائلة التى وضعتها الطبيعة فى رجل الظليم ، وقوة التمزيق التى وضعتها فى ظفره الكبير ، حتى انه يستطيع برفسة واحدة من رجله الجبارة أن يصرع حيوانا قويا ضخم الجسم (ورفسة النعامة مشهورة تستعملها فى شتائمنا العامية) وللظليم فى كل من رجليه اصبعان فقط احداهما عظيمة بالغة القـــوة يستعملها فى تمزيق لحم العدو نكاد نرى الشاعر وقد وقف يراقب الظليم وقلبه يكاد يقف خوفا أن يصل هذا الظفر الفظيع الى تلك المقلة الحساسة فيمزقها شر ممزق لكن الظليم فى جهد اسراعه وتلهفه على عياله لا يبالى بهذا الخطر .

ولا نترك البيت قبل أن ننظر فى تسميته ظفر الظليم منسما ، فهذا يؤكد لنا انه لا ينظر اليه كطائر بل كحيوان ، لذلك يتبادر الى خياله تشبيهه بالبعير أو تشبيه البعير به لشدة التقارب فى شكلهما العام . ولهذا كان تعجبه من صفاته التى يخالف بها شبيهه من الحيوان ، كدقة فمه وصلم أذنيه

٢٤ ـ وضّاعةٌ، كعصِيِّ الشَّرْع جؤجُؤه كأنه بتَنَاهِي الرَّوض عُلْجوم

هنا نجد مثلا آخر بليغا على أخطاء الشراح القدامى وعجزهم عن أن يفهموا المعانى الحقيقية للشعر، دعك من أن ينفذوا الى عاطفتها عن طريق التأمل الجيد فى خيالها التصويرى . فهذا ما يقولونه فى شرح البيت :

وضاعة = من الوضع ، وهو عدو سريع للابل ، فهى صيغة مبالغة مثل علامة ونسابة . عصى الشرع = أوتار البربط ، وهو العود (الآلة الموسيقية) جؤجؤه = صدره . تناهى = جمع تنهية وهى الأماكن المطمئنة (أى المنخفضة) لها من جوانبها ما يمنع الماء أن يخرج منها ، وفى شرح الديوان : حيث ينتهى الماء ويستقر الروض = جمع روضة وهو موضع مطمئن يجتمع فيه الماء ويكثر نبته ، ولا يكون روضة الا باجتماع ماء ونبت فان كان أحدهما دون الآخر فليس بروضة . العلجوم = البعير الطويل المطلى بالقطران ، وطائر الماء وهو أبيض (أى مع ان الظليم أسود ، فهم لا يرتاحون الى هذا التفسير) ، ويقال هو الليل فشبه سواد الظليم بسواد الليل ، والجمل الضخم ، والآدم (أى الأبيض) من الظباء ، والرجل الضخم (وهكذا يبلغون فى هذه الكلمة منتهى تخبطهم ، وسنرى ان أقرب المعانى هو الذى لم يرتاحوا اليه) .

فما معنى هذا كله ؟ وماذا يريد الشاعر أن يقول ؟ وما مغـزى تشبيهه صدر الظليم بأوتار العـود ؟ وما المعنى الصحيح المقصـود بالعلجوم ؟ وما العلاقة بين شطرى البيت ؟ أم تراهما ليسا الا تشبيهين مختلفين لا جامع بينهما ؟

الشاعر يريد أن يمثل لك سرعة الظليم فى عدوه بأن يعطيك صورتين مختلفتين له فى وضعين مختلفين ومسافتين مختلفتين صورة له وهو

قريب منك ، وصورة له اذ يبتعد عنك بسرعة فائقة   أما فى الصورة الأولى فأنت تراه قريبا منك مشرفا عليك بارتفاعه فترى فى استبانة ووضوح وتفصيل صدره المقوس العارى من الريش البارز الضلوع كأنه صدر العود فى تقوسه وبروز عصبيه (وصدر العود مكوّن من شرائح من الخشب يضم بعضها الى بعض لتكون الشكل المحدّب ، فالشاعر يرى أماكن الوصل بين الشرائح كأنها الأضلاع فى الصدر) والى هذه الصورة التى ذكرها شرح المفضليات يجب أن تضيف تفصيلا آخر ذكره شرح ديوان علقمة ، هو عنقه الطويل الذى يشبه عنق العود أيضا   فامتداد الصدر مع العنق هو الذى يقصده الشاعر بتشبيهه وأما فى الصورة الثانية فأنت تراه بعد برهة وجيزة وقد ابتعد عنك فى سرعته الخاطفة وبلغ آخر الروضة التى كان فيها . فالكلمة المهمة هنا هى « تناهى » ومعناها الصحيح آخر أطراف الروض . والعلجوم هو طائر الماء ، أو البطة الذكر ، أو الضفدع الذكر ، كما نجد هذين المعنيين الآخرين فى المعاجم وان لم يذكرهما الشرح

فعلقمة يريد أن يقول ان هذا الظليم سريع العدو جدا ، بينا هو قريب منك مشرف عليك حتى ترى صدره وعنقه بهذا الوضوح والتفصيل ، اذ به فى اللحظة التالية مباشرة قد وصل الى أبعد أطراف الرياض فبدا عن بعد صغير الحجم وكأنه ليس الا طائرا من طيور الماء ، أو ضفدعا ، أو بطة   فالشطران متكاملان وليس كل منهما وصفا مستقلا ، بل يراد بهما تصوير السرعة الخاطفة بتصوير الاختلاف فى حجم الظليم بين قربه وبعده   هذه اذن هى ثانية الوسيلتين الفنيتين اللتين شرحناهما لتصوير السرعة ، كيف تصغر الأجسام فى ومضة عين . والى

نفس الوسيلة لجأ شاعرنا الحديث أحمد شوقى ليصور سرعة انطلاق الطائرة بتصوير تضاؤل حجمها كلما ازدادت بعدا فى السماء

شال بالأذناب كلٌّ ورمى بجناحيــه كما رُعْتَ النعاما
ذهبت تسمو فكانت أعقُبا فنسورا فصـــقورا فحماما

كما انه استعمل نفس الوسيلة فى تصوير عكس الحركة وازدياد حجم الطائرة للعين كلما اقتربت من الأرض

يتراءى كوكبـــا ذا ذنب فإذا جدّ فسهما ذا مضاء
فإذا جاز الثريا للـــثرى جرّ كالطاووس ذيل الخيلاء

واستعماله للفاء فى العطف استعمال جيد يراد به سرعة التلاحق فى الصور الموصوفة

أما الأبيات الثلاثة القادمة فقد أخطأ الشراح القدامى ترتيبها الصحيح بل عكسوه عكسا تاما ، فالبيت الذى لا شك لدينا فى انه أولها جعلوه ثالثها ، وجعلوا أولها ما لا شك لدينا فى انه ثالثها ، وقد أبحنا لأنفسنا أن نعيد ترتيبها كما يحتم سياق القصة واستطرادها ، وان كان هــذا شيئا لا نفعله الا حين نضطر اليه اضطرارا ، لمعرفتنا بأن الشاعر الجاهلى لا يأخذ نفسه دائما بما نؤثره نحن من الترتيب المنطقى للأفكار لكن المسألة هنا ليست مسألة ترتيب منطقى ، بل هى الترتيب الصحيح لوقائع القصة التى لا تستقيم القصة ولا نستطيع فهم أحداثها إلا اذا التزمناه . ونحن واثقون ان القارىء بعد انعام نظره سيقبل ترتيبنا ، فاذا قبــله فسيكون هــذا دليلا جــديدا على حبس الشراح القدامى لاهتمامهم على البيت المفرد ، الأمر الذى يفسد عليهم كثيرا من شرحهم اللغوى نفسه

كما رأينا وكما سنرى ، فضلا عن تقصيرهم فى الالتفات الى القيمة العاطفية والفنية الصحيحة للشعر الذى يشرحونه .

٢٥ ـ حتى تَلَاقَى وقرنُ الشمس مرتفع أُدْحِيَّ عِرْسَيْنِ فيه البيضُ مركوم

تلاقى = تدارك . قرن الشمس = جانب من جوانبها . مرتفع = أى وعليه نهار الأدحى = المكان الذى يضع فيه النعام بيضه ، لأنه يدحوه بأرجله أى يبسطه ويسهله . عرسين = أى هو والنعامة ، هو عرس لها وهى عرس له (والعرس امرأة الرجل ورجلها ، أى كل من الزوج والزوجة) مركوم = ركب بعضه بعضا لكثرته .

انتهى الآن ذلك العدو السريع المتلاحق ، الفزع المروع ، الذى صوره الشاعر فى أبياته الثلاثة الماضية ، فنجح الظليم فى الوصول الى أدحيه ولكن انظر دقة الشاعر فى وصف هذا الوصول وزمنه فهو يقول « تلاقى » أى بالكاد وصل قبل تمام غروب الشمس ، « يا دوبك ! » كما نقول فى لغتنا العامية ، كما تدرك قطارا فى اللحظة الأخيرة وقد بدأ تحركه من المحطة . ويقول « قرن الشمس » وهو أيضا استعمال دقيق ، أى لا يزال من قرص الشمس المستدير قرن أى قوس مرتفع فوق الأفق ، وتفهم من هذا ان معظم هذا القرص قد انحدر تحت الأفق ولم يبق منه الا ذلك القرن الضئيل ، وسيتلوه هذا القرن فى الغيوب سريعا . وهكذا تفهم سببا آخر لاسراع الظليم وفزعه ، فهو يريد أن يدرك أدحيه قبل تمام غيوب الشمس ، لأنه يعرف بتجربته ان غيوبها سرعان ما يتلوه الظلام الدامس ، ونحن نعرف فى خطوط عرضنا كيف يحل الظلام مباشرة بعد غروب الشمس ، فنحن لا تتمتع بالشفق الطويل الذى تعرفه البلدان الشمالية والذى يظل فيه العالم مضيئا بعد الغروب بساعة أو بساعات طوال .

أما الشطر الثانى من البيت فيتضمن فكاهة رائعة ، نفهمها حين نعرف ان « العرسين » هما الزوج والزوجة من بنى آدم ، فنفهم غرضه من قوله « فيه البيض مركوم » . هو متعجب من هذه الأسرة الحيوانية التى تشابه أسرة الانســان فى أشـياء ، لكن تخالفها فى أشياء أخرى تشابهها فيما سنرى من المحبة والمودة والتعاطف بين أفرادها ، وحماية الذكر لأنثاه وصغاره ، واعتماد الأنثى على ذكرها وسكونها اليه . لكنها تخالفها فى هذين الزوجين الغريبى الشكل اللذين ليسا من البشر وان أحب كل منهما الآخر واطمأن اليه كما يفعل الزوجان من الآدميين ففى قوله « عرسين » تشبيه للظليم وأنثاه بالزوجين البشريين لكنه تشبيه يقصد به التهكم والمفارقة فانظر الى أى شىء تجد فى « بيت الزوجية » هذا تجد فيه بيضا كثيرا مزدحما قد ركب بعضه بعضا ! وهل دخلت قط بيتا لزوجين من الانس فوجدت نسلهما بيضا مركوما ؟ الا أننا حين قلنا ان انفعال الشاعر هو انفعال بالتعجب والتهكم لم نقصد انه يسخر من النعام سخرية متعالية محتقرة ، بل عاطفته نحوه هى الاعجـاب والتقدير والتعاطف القوى ، وان لم يملك نفسه أن تشعر بشىء من التهكم الحنون كما نتهكم على أحبائنا الأثيرين الى قلوبنا حين يكون منظرهم مضحكا أو عاداتهم غريبـة فيزيد تهكمنا عليهم من حبنـا واعزازنا لهم .

٢٦ ــ فطاف طَوْفَيْن بالأدحىّ يَقْفُرُه كأنه حاذر للنخس مشهوم

طاف طوفين = دار دورتين . يقفره = ينظر اليه هل يرى أثرا سبق صاحبه الى البيض ، من القفر وهو اتباع الأثر

الظليم وقد وصل الى أدحيه بعد ذلك الجهد المرهق مشتاق بالطبع

أشد الاشتياق الى أن يدخله ليرى عرسه ونسله . لكن انظر الى حرصه برغم هذا الشوق ! فهو يطوف بالأدحى ، لا مرة واحدة بل مرتين اثنتين ، يتفرس فى الأرض من حوله هل يرى أثرا لأجنبى دخله فى غيـابه ؟ فما يدريه لعل وحشا مفترسا من سباع الصحراء قد دخله وهو بعيد عنه ففتك بزوجته والتهم فراخه وبيضه ثم بقى كامنا فيه ينتظر عودته ليفتك به هو الآخر . أو لعله صياد من أولئك الآدميين البغاة الذين كثيرا ما رآهم يطاردون أمثاله من الحيوان الوديع بالصحراء — وربما كانوا قد طاردوه هو أحيانا — فليتأكد اذن قبل أن يدخل الأدحى

وعلقمة يقول هذا باعجاب قوى بحذر الظليم وفطنته ، فهذا البدوى الجاهلى قد علمته هو أيضا حياته المحفوفة بالمخاطر ضرورة الحذر الدائم الذى يكاد لا يفتر برهة . أما الشطر الثانى من هذا البيت فمجرد تكرار للشطر الثانى للبيت ٢٣ وهو تكرار نكاد نجزم بأنه لم يصدر من الشاعر بل كان نتيجة لسقوط أحد الشطرين فى رواية الرواة أو نسخ النساخ ، فاستعاضوا عن الشطر الذى سقط بأن كرروا الشطر الذى تبقى ، وشرح ديوان علقمة للأعلم الشنتمرى يسقط هذا البيت كله ولما كان التشبيه أنسب للبيت السادس منه لهذا البيت كان أغلب ظننا ان الخلل حدث لهذا البيت

٢٧ - يَأْوِى إلى حِسْكِلٍ زُعْرٍ حواصِلُه كأنهن إذ بَرَكْن جُرْثوم

الحسكل = الفراخ ، جمع حسكلة ، وكذلك هو من صغار الصبيان والغنم حواصلها = معداتها أو قوانصها . جرثوم = جمع جرثومة وهى أصول الشجر تسفى الريح عليها التراب حتى يغيبها ، فشبه فراخ النعام بها لاجتماعها وبروكها ولصوقها بالأرض . وفى قراءة = يأوى

الى خرق (بضم الخاء وتشديد الراء) ، أى لوازق بالأرض لأنها صغار لا تطيق النهوض ، ويقال للشيء اذا فزع ولصق بالأرض قد خرق .

اطمأن الظليم الى نتيجة تفرسه فى الأرض حول الأدحى ، فهو الآن يدخله ويسرع الى فراخه   الى هنا كانت القصة ممتعة دقيقة التصوير عجيبة الخبرة بأحوال الحيوان الصحراوى   ولكنها ابتداء من هــذا البيت ترتفع الى قمة جديدة تبهرنا كل البهر وتستثيرنا أقوى استثارة بقدرتها الفذة على التعاطف الكامل مع الحيوان الأعجم   أنصت أولا الى الموسيقية الشجية للشطر الأول ، اذ ينقسم الى فقرتين موسيقيتين متساويتين ترددان العاطفة وتتجاوبان الشجى ، تختتم أولاهما بالتنوين الذى عليك أن تردد رنينه متيحا لعاطفتك أن تهتز معه   يأوى الى حسكلن ن ن ن ... وتختتم ثانيتهما بواو المد التى عليك أن تطلق معها صوتك وتطيله متهدجا به مع تهدج الانفعال القوى   زعر حواصلهو و و و   أعد الآن قراءة الفقرتين معا لترى كيف تتجاوبان وأنشدهما بشيء من التغنى تضمنه كل ما تستطيع من حنان وعطف وعذوبة .

وتأمل الآن ما فى تعبيره « يأوى الى » من حنان ومرحمة . فالتعبير يأوى اليها ليس معناه كما يقول أحد الشراح يصير اليها فيأتيها فحسب ، بل هو كما يشير شرح آخر من قولك أويت له رحمته ورققت عليه . وهنا يروون الحديث : « كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يقوم فى الصلاة حتى نأوى له ، أى نرق له من طول قيامه » . ويروون بيتا لشاعر يقول فيه « اية لنفسى » (بكسر الهمزة وتشديد الياء) أى رحمة لنفسى .

وتعال بعد ذلك الى كلمة « حسكل » نفسها ، ولا يصدنك عنها غرابتها وعدم ألفتها ، بل كرر نطقها بضع مرات حتى تستطيع أن تلتقط

ما كان فى ايقاعها وجرسها للأذن القديمة من حنان وعطف على هؤلاء الأطفال الصغار الضعاف . والحسكل هى الفراخ وصغار الصبية والغنم والصغير من ولد كل شيء ولا شك ان اللغة قد وضعت هذا اللفظ ليحكى بصوته ما يقترن فى قلوبنا نحو هؤلاء الصغار من انفعالات الحب والمرحمة والشفقة والعطف على ضعفهم وعجزهم وقلة حيلتهم ، ممزوجا كل هذا بشيء من التهكم الخفيف ، التهكم الحنون الرحيم الذى يذوب رقة ولطفا ، على مدى عجزهم وصغر أجسامهم الضعيفة العارية . انظر الى فرخ صغير عار من الريش من فراخ الطير ، أو الى حمل صغير قد ولد حديثا ، أو الى طفل انسانى تام العجز والضعف والعرى ، ثم اقرأ تلك اللفظة الرقيقة الحنون « حسكل » ، واستمع فى صوتها الى تلك النغمة الخاصة التى تتخذها أصواتنا والى الرطانة الخاصة التى تلتوى بها ألسنتنا حين نناغى أطفالنا ونناجيهم فى لغة مناغاة الطفولة . وهى رطانة انسانية عريقة سمعها كاتب هذه السطور من أم مصرية ومن أم انجليزية ومن أم ألمانية تناجى كل منهن وليدها فراعه اتفاق اللهجة على اختلاف اللغات . فتخيل أما حديثة تناغى رضيعها بهذه الرطانة الخاصة الحنون فتقول له « ايه يا بنت يا حلوة يا أمّوله (قمورة) يا محسكلة يا مفشكلة يا لوحى (روحى) ! » أفلا يتضح لك الآن أن « حسكل » بايقاع مقاطعها وجرس حروفها هى حكاية صوتية لهذه « الحسكلة » أو « الفشكلة » الظريفة المحببة التى نجدها فى هذا الجسم الصغير الضعيف الذى لم يستو بعد على اقدامه ولم يتم امتلاكه لقدرة السيطرة على أعضائه وحركاته فهو يحبو حبوته المتعثرة الضعيفة المتهدلة التى تثير شفقتنا وضحكنا وحبنا فى آن معا وبعد فلماذا لا تضع « فشكل » مكان « حسكل » حتى تزداد تقديرا لذلك اللفظ

القديم وما كان يقترن به من العواطف ، فما نحسب لفظنا العامى الحديث الا نابعا من نفس منبع الحنان والشفقة والضحك الرؤوف الرحيم الذى نبع منه ذلك اللفظ العتيق . وما نحسب « الحسكلة » الا مثيلا لكلماتنا العامية « فشكلة » و « لعبكة » و « لخبطة » و « لغمطة » تصور بايقاع مصدرها الرباعى وجرس حروفها ما تؤديه من المعانى .

هكذا كانت تلك الأفراخ الصغار الضعاف التى خرجت من البيض من مدة قصيرة تثير أشد عطف الشاعر ورحمته كما أثارت عطف والدها اذ عاد الى بيته فرأى صغاره العاجزين وما نحسب هذه الأفراخ أو بعضها على الأقل الا قد خرجت من بيضها فى فترة الساعات التى قضاها يرعى ويرتع بعيدا عن بيته فهو يراها الآن للمرة الأولى ف « يأوى اليها » ومن هنا تفهم العاطفة المشحونة فى قوله « زعر حواصلها » — وفى قراءة أخرى « زغب حواصلها » ، من الزغب وهو الشعر أو الريش الصغير الناعم الذى يولد به الوليد — فهذا ليس مجرد تسجيل للواقع المادى بل فيه اشفاق عظيم وحنان عميق على هذه الأفراخ العاجزة العارية التى لم تكتس بالريش الحقيقى بعد فهى فى عريها تامة الانكشاف والتعرض لقسوة الطبيعة وافتراس الأعداء لولا حماية والديها .

وعلى هذا النسق أيضا تستطيع أن تفهم التشبيه فى الشطر الثانى من هذا البيت فهذه الفراخ قد برّكت أى سقطت على اعجازها لأن أرجلها لا تقوى بعد على حملها والنهوض بها ، فهى لا تدرج خطوة الا سقطت على الأرض و « انبطّت » فى ضعف يثير أشد عطف الشاعر ورحمته ، فيشبهها بأصول الشجر التى تسفى الريح عليها التراب . والتشبيه أولا حسى دقيق يصور لصوقها بالأرض وما يكسو أجسامها

العارية من تراب الأرض ، ثم هو معنوى يصور ضعفها وعجزها وقلة حيلتها ، والعرب يضربون أصل الشجرة المجثوثة مثلا لهذه المعانى ، ومنه الآية القرآنية « فترى القـــوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية » .

البيت كله اذن تصوير دقيق الحصية ، رائع المشاركة العاطفية ، من الشاعر الجاهلى للظليم وأطفاله اذ يأوى اليها ويحتضنها ويبسط عليها كنفه وحمايته ويذوب قلبه عطفا على ضعفها وعريها وعجزها وتخاذل أعضائها . ولكن تعال الى الأبيات القادمة لنرى ونسمع روائع أخـرى من هذه الدقة البصرية والمشاركة العاطفية والحكاية الصوتية

٢٨ ـ يوحِى إليهـــا بإنْقاضٍ ونَقْنقة ‏ ‏ ‏ كما تَرَاطَنُ فى أَفْدانها الرُّومِ

يوحى اليها = يصوّت لها فتفهم منه الانقاض والنقنقة = من أصوات النعام ، والانقاض عام للنعام والدجاج والعقرب والضفدع والعقاب وحيوانات أخرى ، أما النقنقة فصوت الظليم خاصة ومنه سمى نقنقا . التراطن = كل كلام تسمعه ولا تفهم معنـــاه ككلام العجم الأفدان = جمع فدن (بفتح الفاء والدال) وهو القصر وانما أراد ان الظليم يكلم النعامة بما لا يفهمه غيرهما كما تتكلم العجم بما لا تفهمه عنها العرب ، وانما ذكر الأفدان لأن الروم أهل أبنية وقصور

هذا بيت تستطيع أن تقول ما تشاء فى حلاوته ورقته ، وظرفه وتهكمه ، وعطفه العميق وتراحمه البليغ ، دون أن تخشى اسرافا تأمل أولا تعبيره الرائع « يوحى اليها » . أى ان هذا الظليم ، هذا الأب الذى رأينا فزعه وجزعه من أجل أسرته ، ورأينا عدوه السريع الملهوف فى عودته اليها ، يقبل الآن عليها فرحا سعيدا بعودته اليها ووجده اياها

سالمة ، لكنه لا يزال فى اضطراب عاطفى شديد ، فيناجيها بصوت تفهمه هى وان كنا نحن البشر لا نفهم حديثه ، لكننا بذكائنا نحزر انه انما يعبر لها عن حبه وفرحته ، وعن عطفه وشفقته ، ويؤكد لها استمرار حرصه عليها وحمايته اياها وعدم نسيانه لها أو خذلانه اياها وان تكن غيبته قد طالت .

ثم أرهف السمع لوصفه الدقيق لاختلاف صوت الظليم فى مناجاته لأسرته بين « انقاض » و « نقنقة » . وان تكن الشروح والمعاجم القديمة لا تسعفنا بتمييز جيد بين الصوتين ، فنحن نستطيع من كلام الشاعر نفسه أن نستنبط الفرق بينهما . فالانقاض فيما يبدو أطول زمنا وأقل تكسرا ، وان يكن هو أيضا متموجا بالعاطفة ، ولكن الموجات الصوتية للنقنقة أقصر زمنا وأكبر حدة ، فالظليم يلجأ اليها حين يزيد اضطرابه العاطفى فيزداد تصويته سرعة وتكسرا ، ثم يهدأ بعض الشىء فيعود الى الانقاض ، ثم يشتد اضطرابه مرة أخرى فيعود الى النقنقة ، وهكذا يستمر حتى يتم استفاده لانفعاله وتهدأ عاطفته الجياشة

ونأتى أخيرا الى فكاهته الرائعة المطربة التى تحملنا على الضحك القوى فى شطره الثانى فهو يشبه ذلك الحديث الغريب الذى يدور بين هـذه الحيوان فيفهم أحدها الآخر فهما كاملا ، بحديث الروم اذ يتحادثون فى قصورهم برطانتهم الأعجمية ! وهكذا يتجلى لك سبب من الأسباب التى تجعل هذا التشبيه لنا قوى الظرف والاضحاك ، الى درجة لم يقصدها الشاعر نفسه ، اذ كشف دون أن يدرى عن سذاجته البدوية . فهو يطلعنا على عقلية البدوى الجاهلى الذى يعتقد ان لغته وحدها هى اللغة الآدمية الفصيحة ، ونظرته الى غير الناطقين بالعربية كأنهم

مخلوقات غريبة لا تحسن الكلام الآدمى ، ومن هنا تسميته لهم بالأعاجم لأن العربية وحدها هى لغة الإبانة وسواها عجمة ، ولهذا وجد علقمة فى تراطن الروم تشبيها طبيعيا جدا للغة النعام !

وحتى القصور المبنية العالية التى يسكنها أولئك الروم لا ينظر اليها هذا البدوى نظرة الاكبار ، بل ينظر اليها نظرة تعجب واستغراب ، فكأن المسكن الطبيعى المعقول للانسان هو هذه الخيام التى يتخذها البدو ، ويحملونها معهم أينما ذهبوا ، لا تلك الأفدان الغريبة التى يبنيها الأعاجم فيسجنون فيها أنفسهم فتقيد حريتهم وتشل انطلاقهم ! ففى قراءتك لقوله « فى أفدانها » لا تنس أن تمزج نبرتك بشىء من الاستغراب والتهكم ، وان يكن تهكمه هنا أيضا تهكما خفيفا متعاطفا ، كأنه فى سعة نظرته وقوة تسامحه يقبل تلك المخلوقات العجيبة الغريبة ويسلم بحقها فى اختلاف اللون والشكل واللغة والمسكن ، ولله فى خلقه شئون !

أذكر مساء قضيته مع أحد أقاربى من الفلاحين فى حقله ، وكان يدير جاموسته فى الساقية لرى أرضه وفجأة بدأت الجاموسة تعلو بصوتها فى اضطراب شديد ، فأخذ يهدىء من روعها ويربت على رقبتها ويحادثها برقة ولطف ، مؤكدا لها أى ان الرى سينتهى بعد قليل فسألته ، لماذا تصيح الجاموسة هذا الصياح ؟ فقال لى : انها تقول لى انها تريد أن تعود الى الزريبة لتأكل وتستريح ، وان دورانها قد طال جدا فسألت : كيف فهمت منها هذا ؟ فأجابنى هذه الاجابة التى أتذكرها كلما قرأت تشبيه علقمة هذا ، قال « أصلها بتكلمنى بالانجليزى ! » ولم يكن قريبى هذا يقصد نكتة فكهة ، بل كان يتحدث بجد تام ، محاولا أن يفهمنى انه يفهم لغتها غير الآدمية كما أفهم أنا رطانة الانجليز

التى أتعلمها فى مدرستى ، تلك الرطانة التى لا يفهمها هو ولكنه يسلم بأننى أستطيع فهمها ، وبأن الانجليز أنفسهم يستطيعون أن يتفاهموا بها بطريقة ما بقى أن أذكر ان قريبى نجح فى « تفاهمه » مع جاموسته ، فهدأت واستمرت فى ادارة الساقية الى أن تم رى الحقل بعد زهاء ساعة من الزمن .

٢٩ ـ صَعْلٌ كأنّ جناحيه وجُؤْجُؤَه   بيتٌ أطافت به خَرْقاء مهجوم

صعل = صغير الرأس دقيق العنق جؤجؤه = صدره بيت = خيمة من شعر أو صوف . خرقاء = امرأة غير صناع ، أى لا تحسن عملا . مهجوم = ساقط مصروع ، يقال قد هجم بيته اذا نقضه وأسقطه .

هنا نجد مثلا آخر للأخطاء الجسيمة التى يقع فيها الشراح القدامى . فقد قال أحدهم ان التشبيه فى هذا البيت معناه ان الظليم يرفع جناحيه فى عدوه ويحطهما فكأنه بيت شعر أو صوف ترفعه امرأة خرقاء غير صناع فمتى ترفعه يسقط . لكن أين الشاعر الآن من عدو الظليم الذى انتهى منذ أربعة أبيات ؟ ولو كان البيت يروى فى القسم السابق من القصة لربما سامحنا ذلك الشارح على خطأه ، ومن العجيب انهم ينسبون هذا الشرح للضبى نفسه جامع المفضليات ولكن شراحا آخرين قد فهموا المعنى الصحيح للتشبيه فقالوا ان هذا الظليم جاء فسقط على بيضه فشبهه فى سقوطه عليه ببيت ضربته خرقاء فلم تحسن أن تستوثق منه فسقط .

لكن هذا الشرح نفسه لم يوف التشبيه حقه ، فعلقمة لم يرد أن يقول ان الظليم جاء فسقط مرة واحدة على بيضه ، بل هو ما يسميه

البلاغيون بالتشبيه المركب ، والمتعدد ، وهو أيضا تشبيه حسي وعقلي معا . فعلقمة يصور الاضطراب العاطفي الشديد الذي انتاب الظليم حين عاد الى أسرته ، وهو اضطراب بلغ منه انه لا يستطيع هو أن يستقيم على رجليه فى وقفته ويحتفظ بتوازنها ، فهو يتهالك على أسرته فى اضطراب قوى ولا يقوم على رجليه حتى يسقط مرة أخرى باسطا عليها جناحيه وصدره محاولا أن يضمها اليه ويحتضنها وهو نفس ما يفعله أحدنا حين يعود الى أسرته بعد غياب طويل خصوصا بعد حادثة مخيفة نجا منها بالكاد أو نبأ مفزع بلغه عن أسرته فأسرع اليها فوجدها سليمة لم يمسسها سوء . ولعل منا من شاهد أبا يستقبل ولده العائد بعد غيبة طويلة فلا يقوى على النهوض على رجليه كلما قام سقط .

يشبه علقمة حالته هذه بالخيمة (وعليك كلما قرأت كلمة « بيت » فى الأدب القديم أن تتصور خيمة لا بيتا مبنيا من بيوتنا ، ومنه قوله تعالى وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت) التى تحاول أن تقيمها امرأة بدوية لا تحسن العمل (وقد كانت اقامة الخيام من عمل الجوارى) ، فهى لا تقيمها من ناحية الا لتسقط من ناحية أخرى ، فتسرع الى الناحية التى سقطت فزعة خائفة لتقيمها فتسقط الناحية الأخرى التى كانت أقامتها ، وهكذا تستمر فى جريها المرتاع حول الخيمة وهى تصيح « ياختى ! يادهوتى ! » (أو ما كانت البدوية تصيح به فى ذلك الزمان !) فلا تزيد نفسها الا اضطرابا وعجزا ولا تزيد الخيمة الا تداعيا وسقوطا

ونحن نعرف فى قرانا هذا النوع من النسوة الذى سماه علقمة بالخرقاء ، نعرف هذه « الخايبة » التى لا تطبخ طبيخا الا أحرقته ، ولا تقرص رغيفا الا « لخبطته » ، ولا توقد كانونا الا ملأت الدار دخانا

دون ما لهب ، ولا تستطيع أن تحلب جاموسة أو بقرة مهما يبذلوا الجهد فى تعليمها . ولكن لاحظ ان علقمة لا يأتى بهذا التشبيه فى سخرية قاسية محتقرة ، بل فى تهكم رحيم وشفقة قوية على هذه الخرقاء فى ذعرها واضطرابها من ناحية ، وعلى ذلك الظليم فى اضطرابه العاطفى الشديد من ناحية أخرى . كذلك قوله « صعل » يريد به أن يتهكم تهكما رقيقا من ذلك الحيوان العجيب الذى لا يتناسب رأسه الصغير الخفيف وعنقه الدقيق مع ضخامة جسمه ، ويريد أيضا أن يشير الى الحركة المستمرة لهذا العنق والرأس فى كل تلك الحركة المضطربة التى صورها

٣٠ ـ تَحُفُّهُ هِقْلَةٌ سَطْعاءُ خاضعة   تُجيبه بزِمارٍ فيـــه ترنيم

تحفه = تأتيه من حافته وتحيط به وتغشاه   الهقلة = النعامة ، والذكر الهقل   سطعاء = طويلة العنق كأن عنقها سطاع ، وهو عمود فى وسط البيت أو مقدمه . خاضعة = تخضع عنقها أى تميله ، ويقال هى التى أمالت رأسها للرعى (!)   الزمار = صوت النعامة الأنثى والفعل زمر كضرب ، والعرار صوت الذكر ، يقال عرّ الظليم يعر بكسر العين ، وعارّ الظليم النعامة عرارا ومعارة صوّت لها   ترنيم = تطريب للصوت

بوصول علقمة الى البيت الأخير فى قصته يبلغ مدى مشـــاركته العاطفية . انظر أولا الى هذه الكلمة الجميلة المعبرة « تحفه » . فانها تريك مقدرة هامة عند الشاعر الأصيل ، وهى انه يأتى الى الكلمة البسيطة فيجيد وضعها فى موضعها المناسب فيكسبها قوة جديدة ، واذا بنا فجأة نفهم كل معناها ونتذوق استدعاءاتها المشحونة وكأننا نسمعها للمرة الأولى . فالنعامة « تحف » ظليمها ، كما يعود أحدنا الى بيته بعد غياب

يوم طويل فيداعب أطفاله ويراقصهم ويغنى لهم ، وزوجته المحبة الوفية تقف عن كثب ترقب هذا المنظر السعيد بين زوجها الحبيب وأطفـالها الأعزاء وقلبها يدفق سعادة وهى قريرة العين راضية ، كذلك كانت هذه النعامة تقف الى جوار زوجها وأبى أطفالها تراقب فرحته بهم وفرحتهم به ، ثم تقترب منه وتلف من حوله وتتمسح به فى فرط حبها وحنانها وشكرانها وهى تمد عنقها الطويل وتميله وتثنيه من جانب الى جانب فى مراقبتها وتتبعها لتلك الأحداث السعيدة . ثم يقول أحد الشراح انها تميل رأسها للرعى ! وأى رعى هنا ؟ بل يعنى الشاعر امالتها لعنقها الطويل وتحريكها له فى تتبع وفضول ومشاركة عاطفية قوية .

ثم نأتى الى الشطر الأخير من هذه القصة المبدعة ، لنستمع فى موسيقيته الى تهدجه بالحنان والمشاركة العاطفية القوية لهذين الزوجين المتحابين المتناجيين فان لم تقرأ الشطر بأقصى ما تستطيع من الرقة والتعاطف وتهدج الصوت فما وفيته حقه انظر كيف ميز العرب بين صوت الظليم وصوت النعامة الأنثى فوضعوا لكل منهما لفظا خاصا وتأمل فى هذه المناجاة العاطفية الرائعة التى يصورها الشاعر بينهما فالأنثى « تجيبه » — وما أبسطه وأحلاه من لفظ — بصوتها الأنثوى الخاص ، ولكن الانفعال القوى يغلبها فيصدر صوتها بهذا لا فى طبقته العادية بل وقد دخله الترنيم أى تنوعت طبقاته بين حدة وعمق ، وتنوعت شدته بين وضوح وخفوت

* * *

هذه هى الأبيات العظيمة التى قال عنها ابن الأعرابى انه ما من أحد وصف نعامة الا احتاج الى علقمة بن عبدة . فهل نحتاج نحن الى أن

نزيد على ما قلناه فى دراستنا المفصلة لها لكى نصف تأثرنا ببراعتها الأدائية وامتاعها العاطفى ولذتها الجمالية ؟ بل نحتاج الى أن نتمالك انفعالنا القوى لنسجل فى هدوء هذه الخصائص الثلاث التى نستقريها من مقدرة هذا الشاعر الجاهلى القديم .

أولاها ان لديه معرفة بأحوال الحيوان الوحشى فى الصحراء ودقائق حياته لا يمكن أن تنجم الا عن خبرة طويلة ومراقبة متكررة ودراسة مشغوفة صابرة لهذا الحيوان فى مختلف مراحل حياته وأحداث معيشته فكل هذه القصة بتفاصيلها لا تصدر الا عن رجل عاش فى صميم البيئة الصحراوية وأرهفت فيه قدرات البصر والسمع والمراقبة وشغف شغفا عظيما باستعمال هذه القدرات وممارستها . وليس يكفى أن نقول فى تعليل هذه القدرات ان البدو كلهم عاشوا فى أحضان الطبيعة وعاشروا وحوش الصحراء فلا غرابة أن يخبروا أحوالها فان هذه الأبيات لا تصدر من بدوى عادى بل تصدر من شخص زائد الحساسية والارهاف ، فائق القدرة على مراقبة الحيوان وفهمه وقد كان شعراؤهم بطبيعة الحال أعظمهم حساسية ودقة مراقبة ، بل ان هذه القصة تذكرنا بما يفعله علماء الحيوان فى عصرنا هذا اذ يأخذون معهم آلات التصوير فيختبئون فى داخل الأحراش والأدغال أياما طوالا وأسابيع يراقبون حياة الطير والوحوش ويلتقطون الصور لشتى أحداثها من غزل وتزاوج ووضع ونمو وأكل وشرب وتعاون وتنافس ومشاجرة وما اليها من أحداث تكتظ بها معيشة الطير والوحوش ، الا أن عين الشاعر الجاهلى كانت هى كامرته الدقيقة وذاكرته الحادة كانت الفيلم الحساس الناطق الذى طبع عليه ما التقطت عينه من صور وما سمعت أذنه من أصوات .

وثانيتها ان مقدرة هذا الشاعر لا تقتصر على التسجيل الدقيق لحقائق الطبيعة ، والا لكان عالما ولم يكن شاعرا بل هى تمتد فتصل الى استطاعته أن يتعاطف تعاطفا تاما مع العواطف المنقولة ، بحيث يضطرب لها كيانه اضطرابا تنتقل الينا عدواه القوية ، فان أنت أعدت الآن قراءة أبياته بعد أن تكاملت قصتها لديك وجدت الشاعر فى فصلها الأول سعيدا مع الظليم يمرح معه ويرتع وان تهكم تهكما رقيقا على ذوقه الغريب فى التلذذ بالنبات المر ووجدته يتتبع عدوه مروعا مبهور النفس مشاركا اياه فزعه من أجل أسرته ووجدته يبلغ تمام تعاطفه وذروة مشاركته فى الفصل الأخير العظيم الاضطراب والجيشان . والحق ان علقمة بن عبـــدة يبدو لنا من أبياته هذه ، على بساطته وسذاجته البدوية ، انسانا واسع القلب عميق الانسانية ، قد تفتح قلبه الرحيم لكل المؤثرات وان حدته عقليته البدوية بحدود فهو يتعاطف مع النعام ، ذلك الحيوان الغريب الذى تحيره خلقته وعاداته . ويتعاطف مع الأعاجم الروم ، برغم رطاناتهم الغريبة وقصورهم العجيبة . ويتعاطف مع الخادمة البدوية الخرقاء التى لا تحسن عملا ، ومثيلاتها بيننا فى يومنا هذا لا ينلن فى أغلب الأحيان الا السب والاحتقار وربما الضرب والعقاب .

أما ثالثتها فهى التى تجعل منه شاعرا ممارسا . تلك هى مقدرته الفائقة على أن يصور لنا بألفاظه دقائق الصور المنقولة ، وأن يحمل الينا بهذه الألفاظ ظلال عواطفه المرهفة ، فهو يضع لنا فى لوحته اللفظية التفاصيل الحسية الدقيقة ، والحركة النشيطة ، والأصوات الناطقة ، ويصوغ ايقاعه ونغمه بحيث يثير فينا نظير انفعالاته . فان خانه البحر العام للقصيدة — كما يخونه فى مرحلة عدو الظليم — عاد الى وسيلة التصوير الحسى الدقيق يجد فيها عوضا هذه بالطبع هى المقدرة الأدائية الكبرى التى

لا يكون بدونها شاعرا ، مهما يكن من دقة ملاحظته كمراقب ، ومن عمق انفعاله كانسان فليس كل من يلاحظ الأشياء والأحداث ملاحظة دقيقة وينفعل لها انفعالا قويا بقادر على أن ينظم ألفاظه بحيث تحمل الينا ملاحظته وانفعاله حملا فنيا صحيحا يقربها الينا ويكهربنا بحيويتها ويثير نظيرها فينا ويدخلها فى صميم كياننا التخيلى والعاطفى بل هذه هى الموهبة الشعرية الغامضة التى قرنتها شعوب كثيرة بعمل الساحر والكاهن والنبى والتى تتابع نحن معشر النقاد نتائجها وندرس خصائصها ونعلل آثارها ولكن أنّى لنا بتعليلها هى فى كنهها الغامض وماهيتها الخفية .

والآن نريد أن نقدم لقارئنا بعض حقائق علم الحيوان عن النعام عساها أن تزيده تقديرا لهذه القصة ثم مقدرة على الدخول فى العالم العاطفى الذى دخله ذلك الشاعر الجاهلى فأهم ما يميز حياة النعام من وجهة نظرنا نحن البشر هو التحابّ التام والمودة الكبرى بين ذكر النعام وأنثاه وذكر النعام ليس « متعدد الزوجات » مثل حمار الوحش وحيوانات أخرى كثيرة ، بل يتخذ أنثى واحدة يقتصر عليها ويخلص لها طول حياته وهذه الحقيقة فى حد ذاتها كفيلة بأن تزيدك تقديرا لروعة القصة التى قصها علقمة وتعاطفا معها .

وحياة الزوجين تمتاز بالتشارك التام فى أداء واجب الأبوة نحو البيض والفراخ فليس الظليم من أنواع الحيوان التى يقتصر اهتمام الذكر فيها بالأنثى على ساعة الاتصال الجنسى ثم يتركها وحدها تعنى بالبيض والأفراخ . فالظليم وأنثاه يتناوبان حضن البيض ، والأنثى تضع حوالى ثلاثين بيضة فى أدحى واحد ، ثم ترقد عليها ساعات النهار ، فاذا جاء المساء حل محلها الذكر فرقد على البيض طول الليل وحين يرقد

أحدهما على البيض ويذهب الآخر للرعى يبقى قريبا من الأدحى يطوف به من آن لآن ويحرسه من الدخلاء ، ويهاجم كل من يقترب منه بشراسة هائلة . ومن هنا تزداد فهما لما وصفه علقمة من ذعر الظليم عند هبوب العاطفة وسبب اسراعه المرعوب الى أدحيه يحاول بلوغه قبل تمام غيوب الشمس . فالظاهر ان هذا الظليم قد تمادى فى رعيه وأغراه خصب المرعى وصفاء الجو حتى ابتعد عن الأدحى أكثر مما ينبغى وأطول زمنا مما يفعل النعام عادة حتى أدركه الأصيل وأزف الوقت الذى يجب فيه أن يقوم بـ « ورديته » ويحل محل أنثاه فهو الى جانب خوفه من أجل أسرته يشعر بالخزى وتأنيب الضمير لاهماله هذا ، كالزوج الذى يغيب عن أسرته فى أحد الملاهى أو المقاهى فى سهرة ممتعة ثم يسرع الى بيته ندمان أسفا

والنعام كسائر الطير يبلغ أقصى حدته وحرصه على أنثاه وحبه لها فى فصل الانتاج ، وهو الفصل الذى اختاره علقمة لقصته كما تفهم من خصبه وتراكم البيض وافراخ بعضه أفراخا ضعافا عاجزين وحينئذ تبلغ عرامته الوحشية وحبه الزوجى وعاطفته الأبوية مداها وعلماء الحيوان يقولون ان ذكر النعام من أكثر الآباء بين الحيوان تفانيا فى خدمة صغاره والسهر على أمنهم وراحتهم . ولكن نأتى الآن الى ناحية أخرى تزيدنا بهذا الحيوان اعجابا ، وهى غزله الرائع مع أنثاه فى موسم انتاجهما

ولنشرح أولا أن الحيوان لا يتم التلاقح بين ذكره وأنثاه كما يتخيل معظمنا بمباشرة وجفاوة نضرب بهما المثل فى الشهوة التى لا رقة فيها ولا مناجاة . وسبب هذا الخطأ الذى يقع فيه معظمنا هو ان معلوماتهم مقصورة على بعض الحيوانات المستأنسة التى لا يحدث بينها غزل قبل

التلاقح لأنها لا تحيا حياة طبيعية طليقة ، يتدخل الانسان فى حيـاتها فلا يسمح للذكر بالاقتراب من الأنثى فى موسم الانتـاج الا لساعة محدودة ثم يفصل بينهما فصلا قاسيا أما الحيوان البرى والطيور فيحدث بينها فى أغلب أجناسها غزل طويل ومداعبة رائعة ومناجاة عظيمة الحنان . والذكر يتغنى للأنثى غناء طويلا منوع الايقاعات والأنغام يسكب فيها روحه الرقيقة الحنون ، أو يرقص أمامها رقصا معقدا مثيرا يعرض فيه قوته أو رشاقته أو جمال ريشه أو جلده أو عظمة قرونه . وقد تشاركه الأنثى بعد مدة رقصته هذه بطريقة تذكرنا بتراقص الفتى والفتاة فى صالات الرقص فى مجتمعنا الحديث .

والأمثلة كثيرة جدا تفيض بها كتب علم الحيوان ويستكشف منها العلماء بدائع جديدة باحثا بعد باحث ومن حقائقهم التى تعجبنى بنوع خاص ما يفعله الطاووس حين يتخايل أمام أنثاه بريشه ذى الألوان المتعددة الزاهية حتى يثيرها . ويجب أن تعرف أولا ان الألوان الزاهية فى عالم الطير والحيوان مقصورة على الذكور وحدها ، أما الاناث فباهتة اللون رتيبته وسبب ذلك ان التبرج فى عالم الحيوان ، عكسه فى عالم الانسان ، هو من وظيفة الذكر ، فهو الذى عليه أن يبدى أحسن زينته ويستعرض أبرع جماله ليفتن الأنثى ويثير حبها واعجابها . فذلك الطاووس اذ يختال أمام أنثاه جيئة وذهابا لا يبسط من جناحيه الا الجناح المواجه لها ، ويبقى الآخر مطويا ، حتى اذا ارتد بسط هذا وطوى ذاك ، فما حاجته الى بسط الجناح الذى لا تراه ؟ !

أما مثلنا الثانى الذى نحب أن نقدمه للقارىء فعن النعام خاصة ، لكننا لن نأخذه من كتب علم الحيوان ، التى يسهل عليه الحصول عليها ، بل من مقالة كتبها فنان من جنوب أفريقيا اسمه جان جوتا ، يصف فيها

زيارة قام بها لاحدى مزارع تربية النعام فى ضواحى كيبتاون ، وهــذه المزارع تكثر فى تلك البلاد لأنها مورد هام لثروتها الاقتصادية وقد نشرت هذه المقالة فى عدد ديسمبر سنة ١٩٤٨ من « مجلة جمعية المحافظة على حيوان الامبراطورية » [1] فلنترجم بعض فقراتها تاركين للقارىء أن يستكشف قرب بعض أوصافها وتعبيراتها من أبيات علقمه وان تكن المناسبة مختلفة

يبدأ الكاتب بأن يصف منظر النعام اذ انتصبت بأجسامها الطويلة ومن خلفها الأفق المضىء ، فيقول « هنالك وقفت تلك الطيور العظام ، طويلة مثيرة للروعة ،وأعنــاقها الدقيقة الطويلة ورؤوسها الصــغيرة كرؤوس الأفاعى تميل وتهتز من جانب الى جانب على ارتفاع ثمانية أقدام من الأرض وكانت مواجهة لى اذ اقتربت ، فبدت ومن خلفها السماء المضيئة كأنها نوع من الأشجار النامية »

وبعد أن يسرد عددا من الحقائق عن حياة الظليم مع أنثاه وبيضه ، يؤكد بها اخلاصهما وتفانيهما ، يصف رقص النعام ، ويذكر غرامه بالرقص وبخاصه فى موسم الانتاج ، وكتمهيد لاتصال الذكر بالأنثى . ثم يعطى تفصيلا لاحدى هذه الرقصات التمهيدية ، نترجمه فيما يلى

« جلس الظليم على الرمل فى عظمة ملوكية ، وأخذت أنثاه تدور وتدور من حوله . وكان لونها رماديا أغبر لا روعة فيه اذا قورن بجمال ذكرها وفخامته فى لونيه الأسود والأبيض وكان جناحاها المتهدلان يرتعشان ، وهى تصدر صوتا متقطعا مثل القعقعة الخفيفة للصاجات

(١) Jan Juta Journal of the Society for the Preservation of the Fauna of the Empire.

الصغيرة (الصنج) وفجأة هب الذكر ، ومد جناحيه الى آخر امتدادهما ، وريشاته البيضاء المتجعدة ترتفع وتنخفض فى حركة متموجة ، والمجموعة العظيمة من الريش التى تكون ذيله منتصبة . وببطء سار اليها فى مشية مختالة متبخترة ، ثم واجه أحدهما الآخر ، وتماست أطراف أجنحتهما ، وبدآ شعيرة الرقص ، وأخذا يدوران فى بطء ، فى مثل رقصة « الفالس » ، وعنقاهما الطويلان يتقوسان ويهتزان اهتزازات موقعة ... ظلا يدوران ويدوران ، وفجأة كسرت الأنثى هذا الايقاع ، وبركت على الأرض ، وجناحاها ممتدان الى آخر امتدادهما ، ورقبتها الطويلة ممتدة تكنس الأرض من جانب الى جانب وتنسج على سطحها المترب طرازا من الحركة تزيد به من افتتان ذكرها هنا كان الرقص العتيق الذى تبقى من دهور سحيقة القدم ، يثير الرغبة الجنسية الى قمة التحقيق العليا ، ذلك الرقص الذى استمر عبر أحقاب التطور من الحيوان المدفوع بغريزته الى الانسان الذى يطلب اللذة الجنسية طلبا واعيا اراديا »

* * *

هنا قد يكون الموضع المناسب لاثارة هذه المسألة العامة مسألة الطبيعة فى الشعر العربى القديم . واذا كنا سنلجأ الآن الى أحكام معممة ، فانها ليست أحكاما مسبقة ولا آراء استنتجناها من محض التفكير النظرى — كما تفعل أكثر الأقوال الشائعة عن هذا الشعر للأسف الشديد — بل هى ملاحظات استخرجناها من دراسة استقرائية متمهلة لمئات الشواهد . ولعل فيما يحتويه كتابنا هذا من أمثلة تقدمت وأمثلة ستلى ما يعين القارىء على اعادة النظر فى الشعر القديم حتى يتعرف نصيب أحكامنا التالية من الصحة أو الخطأ

وفى سوقنا لهذه الأحكام سنحتاج الى أن ننقل صفحات من كتاب سابق لنا ، كتبناه منذ سبعة عشر عامـا ، هو كتاب « ثقافة الناقد الأدبى »، لم يكن مختصا بدراسة الشعر الجاهلى ، لكننا لم نستطع استيفاء موضوعه الخاص دون نظرة فى ذلك الشعر الذى يكون الأساس الأول للعبقرية الشعرية العربية أما وقد خصصنا كتابنا الراهن لتقدير الشعر الجاهلى ، فلعله لا يكون علينا حرج أن ننقل هنا الفقرات التالية (ص ٢٣٧ — ٢٤٠) التى نبعت من احساس قوى بالحزن — والغيظ — من اتهام الشعر العربى القديم بأنه أهمل وصف الطبيعة أو قصر فيها ، وهو اتهام كان يتداوله الكتاب ولا يزال يردده كثيرون منهم فقلنا ما يلى فى الرد عليهم :

« أكثر الناس يظنون ان العرب القدماء أهملوا الطبيعة ولم يهتموا بها ، أو لم يهتموا بها اهتماما كافيا وهذا خطأ مبين ما أنتجه الا عدم اتقانهم لدراسة الشعر الجاهلى والشعر الأموى ، واقتصارهم عـلى بضع قصائد مشهورة يحفظونها ويرددونها ولا يعرفون غيرها »

العرب اهتموا بالطبيعة اهتماما عظيما ووصفوها وصفا طويلا منوعا . وهذا هو ما كنا ننتظره من أناس ارتبطت حياتهم بالطبيعة العارية الى ذلك الحد . وشعرهم فى الطبيعة عظيم ، من ناحية الكم ومن ناحية الكيف معا فان كان فى شعرهم بعض التكرار فليس منشؤه فقرهم الفنى أو قلة اهتمامهم بالطبيعة ، بل منشؤه فقر الطبيعة نفسها ليس العجيب انهم لم يقولوا أكثر مما قالوا بل العجيب انهم قالوا كل ما قالوا اذا تذكرت فقر طبيعتهم الصحراوية وتشابهها وقلة التنوع فى مناظرها وألوانها ونباتها ، وهم لم يتركوا ناحية منها الا وصـفوها فأتقنوا الوصف وفصلوه والتفاتهم الى هذه الطبيعة المملة للعين الراتبة المناظر والألوان

الى الحد الذى التفتوا اليه يدل على عظم اهتمامهم بها والا ما استكشفوا الذى استكشفوا من أوصافها وانك لتجد فى الشعر العربى القديم [١] وصف البيئة الصحراوية بكل ما فيها من رمال وصخور ، ووهاد وتلال ، ووديان وغدر ، وقيعان وجبال ، ودروب ومفاوز ، وما يعلوها من السماء والنجوم ، والسحاب والغمام ، والرعود والبروق ، وما يخرقها من الرياح والنسمات ، والأمطار والسيول ، وما يتقلب عليها من فصول السنة المختلفة ومن الطقوس المتفاوتة ، من ربيع وصيف وشتاء ، ومن حر ملتهب وبرد قارس ، وشمس لواحة وبرد وصقيع ، وما يحيا فيها من جميع أجناس الحيوان الصحراوى من لبونات وطيور وزواحف وقوارض وهوام وحشرات ، وما تستطيع أن تنبته من مختلف أنواع العشب والنبات والزهر والشجيرات والأشجار

وصفوا الديار المهجورة بعد رحيل المحبوبة ، وكيف تسقط عليها الأمطار وتتوالى الرعود والبروق وينبت فيها العشب الكثيف وتأوى اليها الحيوانات الوحشية من شتى الأجناس وتعيش فى ربوعها مستمتعة بحياة هادئة حرة لا يزعجها الانس ، ترعى النبت الغمير وتتوالد باخصاب وترضع أطفالها وتعدو وتقفز وتمرح أو تسير بتؤدة وهدوء والصحراء تردد أصواتها وتجاوب صيحاتها

وصفوا مفاوز الصحراء وأماكنها الموحشة المهجورة حيث يسافر الشاعر أو يذهب للصيد ، ووصفوا ما يمرون به من حيوان ومن بوم تنعق وحرباء تتسلق الصخور والأغصان وأفاع تسكن بطون الوديان .

---

(١) نعنى بهذا التعبير الشعر الجاهلى ثم الشعر الذى نظم فى صدر الاسلام الى آخر العصر الأموى ، لأن هـــذه هى الحقبة التى نستطيع فيها أن نطمئن الى أن الشعر ـ فيما عدا مواضع قليلة جدا ـ يصور العبقرية العربية الخالصة

وصفوا العيون النائية التى يردها الشاعر أو يردها الحيوان الوحشى وما يكسو مياهها من ريش الطيور ونسيج العنكبوت وما يعج فى هوائها من آلاف البعوض والذباب والهوام وما ينبت فوقها وحولها من النبات المائى .

وصفوا دروب الصحراء الطويلة الواضحة الخاوية ممتلئة بأفاحيص القطا ، ووصفوا منسرباتها الخفية التى لا تكاد تستبين ، وتفرسوا فيها وميزوا فيها كل هضبة وتل بل كل صخرة وكل حفرة .

وصفوا مروج الربيع الممرعة تكاثف فيها النبت المخصب وازدحم فيها النحل والذباب يتغنى ثملا بنشوة الحياة وسكر الربيع وكثرت فيها بيضات النعام .

وصفوا الجبال الشامخة الشماء تعيش فيها العقبان والنسور والصقور والحبارى والحمام أو تعجز عن بلوغ قممها الباذخة وتتسلقها الوعول ووصفوا مخارمها وأطوادها وأنوفها وأطرافها وحيودها

وصفوا الآل والسراب يهتز من بعد على وجه الصحراء كأنه الذئب الأعرج ، وتتبعوا بعيونهم الهباء المنين تثيره أخفاف الابل فتلوى به الصحراء

وصفوا الأنهار وطيور الماء تمتطى أمواجها وتسبح فيها مرحة وتختفى ثم تظهر

وصفوا النجوم تميل الى المغرب أو تختفى تدريجا فى ضوء النهار كأنها قطعان الوعول تتسلق جبلا ووصفوها تطلع فى الشرق فى فجر أيام الصيف ، ووصفوها تنحدر عن السمت فى ليالى الشتاء ، ووصفوها تبرق ووصفوها تسكن ، ووصفوها تتحرك ووصفوها يخيل الى العين الناظرة انها جاثمة فى مكانها لا تريم .

وصفوا ساحة القتال بعد انتهاء الموقعة وقد أسرعت ضـــوارى الوحوش وجوارح الطيور والضباع والنسور والغربان تلتهم الموتى أو تنتزع عيونهم . ووصفوا الضبع يترقب المحتضر وينتظر صعود نفسه الأخير كى يلتهمه

وصفوا الربيع بنبته الغزير ومرجه الخصيب ورياضه المعشبة الخضراء وكيف تمج الصحراء فيه بالحياة ووصفوا الصيف بحره الشديد حين تتحول الديدان الى فراشات وتتسلل الأفاعى خارجة من كثبان الرمال حيث أوت فى فصل الشتاء وتطرح جلودها ، والفراخ تخرج من بيضاتها والطيور تعلم أولادها الطيران .

وصفوا حرارة منتصف النهار ، الظهيرة القائظة حين يتقلب الجراد على الصخور الملتهبة مصوتا من شدة الألم وتتلوى الأفاعى ألما من حر الرمل ويكاد يذوب رأس الضب وتضطر العصافير الى أن تلجأ الى جحور الضباب وتأوى الظباء والبقر الى كناسها وتصعد الحرباء فوق الصخور وفوق جذوع الأشجار تواجه الشمس مبدلة ألوانها بتأثير الحر

وصفوا ليالى الشتاء وبردها الأليم حين تتسلل الأفاعى الى داخل الكثبان طلبا للدفء وتعجز الكلاب عن النباح من شدة القر وتحارب سيدها لتحصل على مكان بقرب النار ويكسو الصقيع الأرض فيضطر الكلاب الى اتخاذ الجحور

وصفوا شدة ظلام تلك الليالى الشتوية . وصفوا آخر الليل ووصفوا الصباح الباكر حين تشقشق العصافير وتصيح الديوك

وصفوا الرعود والبروق والأنواء بأنواعها المختلفة التى لا يفهمها تمام الفهم الا عالم بعلم الأحوال الجوية ، وصفوا السحاب والغمام على

شتى أنواعها وأحجامها وألوانها ومختلف سرعاتها ، وصفوا المطر الهادىء اللين والمطر الوبيل المهطل والمطر المتقطع والمطر المتصل ومطر كل ساعة من ساعات النهار والليل . وصفوا السيول المكتسحة المدمرة تطرد أمامها الوحوش بل تعـلو فتبلغ الطيور فتغرقها وتستخرج القوارض من جحورها وتصل الى الوعول فى أعلى قممها فتنزلها ، ووصفوا ما تحدثه من الدمار والخـراب وما تقتلعه من الأشـجار وما تحطمه من الأبنية المسقفة ثم وصفوا منظر الأرض بعد انتهاء السيل الصاخب وما يتبعه من هدوء وسلام والأرض مكسوة بجثث الوحوش والطيور الغرقى والعصافير تشقشق منتشية بالهواء الصافى والجـو الرطب والماء الكثير والوعول تبقى فى جبالها خوفا من أن تنغرس فى الطين

ثم انهم فى وصفهم لابلهم وخيلهم شبهوها بالحيوانات الوحشـية وبالطيـور فانتهزوا هـذا التشبيه فرصة ينسون فيها ابلهم وخيلهم ويتتبعون حياة هذا الحيوان بوصف مدقق مستفيض يذكرونك فيه بعلماء الحيوان المحدثين الذين يخرجون الى الغابات والأدغال بعدسات تصويرهم ويقضون أياما مختبئين يراقبون الحيـوانات والطيـور ويصورونها خلسة . بهذه الاستفاضة وهذا التدقيق وصـفوا حياة النعام وحياة الحمار الوحشى وحياة الثور والبقرة الوحشيين وحيـاة القطا ووصفوا حركات العقاب والنسر ومختلف أنواع الصـقور والبزاة والشياهين

بل فى وصفهم للرجال والنساء والأطفـال انتزعوا تشـبيهاتهم من الطبيعة المحيطة بهم وحققوا كثيرا من هذه التشـبيهات تحقيقا يحيرنا بدقة تتبعه لمختلف عناصر الطبيعة الجامدة والحية ودقة دراسته لعادات مختلف الحيوان .

وبعد هذا كله يقول أناس ان العرب لم يهتموا بالطبيعة ! سامحهم الله فى جهلهم وسامحهم فى ظلمهم للأدب العـــربى وليس ما قدمت الا عرضا سريعا موجزا ولو سمح حجم الكتاب لزدت كلامى تفصيلا

ولكن الذى أريد أن أقرره وألح فيه هو ان العرب لم يصفوا كل هذا وصفا جامدا أو وصفا سطحيا ، فلم يكونوا من أولئك الذين ليست الطبيعة عندهم الا زراكش وبهارج سطحية يبهرهم أحمـــرها وأصفرها وأخضرها ، أو ظلا يستريحون اليه ومهادا وثيرا وهواء بليلا ، أو مسرحا للقصف واللهو وانما كانت الطبيعة لهم شيئا حيا نابضا بالحياة استجابوا لما فيها من حيوية واهتزوا لمؤثراتها اهتزازا شـــديدا وتتبعوا ما يحدث لها من تقلبات على مر فصول السنة المختلفة » انتهت .

فى فقراتنا هذه نسبنا ذلك الاتهام الذى حاولنا تفنيده الى جهل القائلين به لكن له سببا آخر غير الجهل ، هو تطبيق المقاييس النقدية الغربية على الأدب العربى . وهذا موضوع طرقناه فى أكثر من كتاب من كتبنا السابقة ، ثم أعدنا لفت النظر اليه فى تمهيد كتابنا الراهن هؤلاء الكتاب يطبقون على الأدب العربى مقاييس ينتزعونها من قراءتهم لكتب النقد الغربى ، مهملين الاختلاف الأساسى بين طبيعتى الشعرين فهم يريدون نوعا معينا من وصف الطبيعة ، فاذا لم يجدوا هذا النوع المعين فى الشعر العربى القديم اتهموه باهمال الطبيعة

فلنتخذ الشعر الانجليزى هنا مثالا ، لأن معظم الأحكام النقدية التى أقحمت على الشعر العربى قد استمدت من كتب النقد الانجليزى ، ولأنه هو الشعر الغربى الذى ربما يحق لمؤلف هذا الكتاب أن يتحدث عنه بقدر من الاطمئنان .

الهم الأكبر للشاعر الانجليزى فى وصفه للطبيعة هو أن يستكشف من خلال العالم المادى عالما غير محدود يعلو على عالم الحس . فهو فى ملاحظته الدقيقة للعالم المادى يلتقط منه لمحات تتبدى له من ذلك الوجود غير المحسوس ، فيقبض عليها ويترقى معها الى ذلك العالم الخفى ، محاولا أن يصل اليه وأن يندمج فيه ، ويتزود بروحانيته ، ويفنى فى وجوده المطلق وعلى ضوء استشفافه له ينظر الى العالم الحسى ، فتتبدى له فيه وحدة حيوية تؤلف بين جميع مظاهره وحقائقه على تعددها وتناقضها

وهذا ما لا يحاوله الشاعر الجاهلى ، ولا يفهمه ولا يحلم بامكانه ، الا قليلا جدا وكتابنا هذا يحتوى على بعض هذه اللمحات النادرة ، ولكنها استثناءات لا تغير الحقيقة العامة التى ذكرناها

بهذا نسلم ، ولكن ... هل يكفى هذا سببا لاحتقار الشعر الجاهلى أو الغض من نجاحه العظيم الذى حققه فى حدوده الخاصة ؟ فلنبدأ بأن نقرر اتفاقا أساسيا عظيما بين الشاعرين ، العربى والانجليزى ، هو ان كلا منهما يمتاز بالحساسية المرهفة ، والعاطفة المشبوبة ، والقدرة على أن يدرك باحساساته الخمسة من حقائق الوجود الحسى ما لا يدركه الآخرون ، وعلى أن يصل فى انفعاله بتجارب حياته الى أعماق من كيانه الوجدانى لا يبلغها غير الفنانين ثم ان كلا من الشاعرين ، فى تأديته لرؤيته وانفعاله ، لا يكتفى بتسجيل العالم الموجود كما هو ؛ بل هو اذ يراه من خلال عاطفته ومزاجه يعيد ترتيبه وتنظيمه فى خلق أكمل ونظام أتم . وهذه القدرة الخالقة هى التى يكون بها فنانا

صحيح ان الشاعر الجاهلى يقف هنا ، فتنحصر مقدرته فى الرؤية والفهم على العالم المحسوس ، كما تنحصر مقدرته فى اعادة الخلق على

ما تدركه الحواس الخمس ، أما الشاعر الانجليزى فى كلتا المقدرتين فيتجاوز عالم الحس الى عالم آخر يراه أو يتوهم وجوده ، ويسعى فى أن يزيده روحانية لكن الشعر الانجليزى الذى يستطيع هذا هو الشعر الانجليزى حين بلغ تمام نضجه وتمت له طبيعته المميـزة ، أما بدايات هذا الشعر فلا تزيد فى هذه الناحية على شعرنا الجاهلى شيئا اذ هى أيضا منحبسة فى العالم المحسوس وهذا ما ينساه الذين يطبقون مقاييس الشعر الانجليزى الناضج على شعرنا الجاهلى ، وهذه أيضا حقيقة مهمة تعيننا فى الرد على كل متعصب يدعى ان السبب هو تفوق سلالى لجنس على جنس ، اذ الأمر لا يزيد على المؤثرات البيئية والزمانية وفعلها فى تكوين العقلية لشعب من الشعوب ، فحين تتغير هذه المؤثرات ، من مادية وسياسية واجتماعية وثقافية ، على مدى التطور التاريخى للشعب ، تتطـور صفاته العقلية وتتسع امكانيات عبقريته الفنية (١)

ولكن ننظر الآن فى دليل آخر طريف جدا ، هو ان النقاد الغربيين أنفسهم ، فى محاولاتهم أن يحددوا ما الشعر ، كانوا فى تعريفاتهم المبكرة يقتصرون على صفات متوافرة فى شعرنا الجاهلى ، فكانوا يركزون على امتياز الشاعر بالحساسية والتوفز العاطفى ، وعلى دقة ملاحظته وقدرته على الرؤية الجلية والتذكر الحى لتجربته ، وعلى اعادته لترتيب مواد الكون فى صورته الفنية ، وقدرته على أن يصنع قالبا فنيا يحمل فكرته وانفعاله فيثير نظيرهما فى قارىء شعره .

---

(١) انظر شرحنا المفصل لهـــذه الحقيقة فى كتاب « ثقافة الناقد الادبى » ، البابين الثالث والرابع ، وذلك فى مناقشتنا لادعاء المازنى والعقاد ان عبقرية ابن الرومى عبقرية يونانية

لكنهم كلما مضـوا قدما ، بمضى الشعر الانجليزى فى تطوره ، ازدادوا تركيزا على قدرة الشاعر على النفاذ الى العالم الروحي غـير المنظور . فوجدنا شللى يعرف الخيال بأنه « تعبير الجمال الذى يستكشف الحقيقة التى تعلو على المحسوسات ، وميزته العظمى هى مقدرته على الايحاء والتجلى » ووجدنا امرسون يقول ان الشعر هو « الجهاد الخالد فى التعبير عن (روح) الأشياء » . ووجدنا براونج يقول ان الشعر هو « توضيح العلاقة بين العالم والاله ، بين الطبيعة والروح ، بين الواقع والمثال »

ووجدنا من يقول ان الفن هو اطلاق الروح من سجن الواقع بل تمادى بعضهم ، وهم المؤمنون بمذهب الفن للفن وحده ، حتى فصلوا فصلا تاما بين التجربة الفنية والتجربة الحيوية المعاشة ، فقال أحدهم « طبيعة التجربة الجمالية هى أن تنفصل عن عالم الحقيقة ، فلا تكون جزءا منه ، ولا نسخة له ، بل تكون عالما مستقلا بذاته ، كاملا ، يتمتع بالحكم الذاتى » . وقال آخر : « لكى تقدر عملا فنيا لا نحتاج الى أن نستمد أى شيء من الحياة ولا نحتاج الى أى معرفة بأفكارها ومشاغلها ، ولا أى خبرة بعواطفها » [1]

وهـذا التمادى فى مذهب الفن للفن ، وان سلمنا بأنه يصـدق على « بعض » ما أنتجه شعراء الغرب — وهناك من النقاد الغربيين من يرفضون قبوله على الشعر الغربى نفسه — فان الذى لا شك فيه هو أنه لا يصدق البتة على الشعر العربى عامة ، والجاهلى خاصة ، لكن هذا لا يضير شعرنا شيئا ، بل عساه أن يكون له ميزة .

---

(١) انظر فى هذا كتابنا « طبيعة الفن ومسئولية الفنان » ، الطبعة الثانية سنة ١٩٦٤ ، ص ١٥ — ٢٤ و ٥٥ — ٦٠

فان عدنا فسلمنا بأن الشعر الذى يتجاوز نطاق العالم المحسوس الى العالم غير المحسوس يدل على نمو وارتقاء فى مقدرات منشئه ، فان هذا ينبغى ألا يغفلنا عما استطاع الشعر الجاهلى أن يحققه داخل حدوده . فان يكن هذا الشعر محدودا بحدود عالم الحواس ، فما أكبر دقته فى رؤية هذا العالم ، وما أعظم حدته فى الانفعال به ، والتهكرب بحيويته ، والاستجابة لنبضه الدافق ، والاهتزاز بحركته الزاخرة والطرب لجماله والتلذذ بلذاته والتألم بآلامه وأحزانه ، والاندماج الوجدانى التام مع قواه العظيمة ، وما أقوى قدرته على أن ينقل الينا هذا كله نقلا فنيا تام الصحة الفنية ، نقلا يشحذ فينا جميع احساساتنا من بصر وسمع وذوق وشم ولمس ، فيزيدنا ارهافا وعمقا وغنى ، وينفذ من خلالها الى صميم كياننا الانسانى فيهزه هزا

وهذا شىء ينبغى ألا نستهزىء به أو نقلل من شأنه بل ان من النقاد الانجليز من يعتقدون ان آفة الفن الحديث هى انه قد ضعفت صلته باحساسات الجسد ، فى اسرافه فى التجريد والتحليق والتوهم والانعزال العقلانى أو الترفع الجمالى ، فهم يدعون الى أن يعود الفن الى الانفعال القوى باحساسات الجسد والاحتفال بها واحترامها وتقديرها بل وجد أديب انجليزى حديث ، هو د . هـ لورنس ، جعل هذه الغاية رسالته الكبرى فى شعره وقصصه ومقالاته فى فلسفة الفن . فلنذكر فى هذا الصدد بعض التعريفات المشهورة فى النقد الغربى نفسه . لنذكر قول ملتن ان الشكل الشعرى هو شىء « بسيط ، مثير للحواس ، ومثير للعاطفة » وقول وردسورث أن الشعر هو « الحقيقة تحملها العاطفة حية الى القلب » ، وهو « روح المعرفة الواسعة الدقيقة » وهو « الفيضان التلقائى للاحساسات القوية ، الذى ينبع من تذكر العاطفة

فى حالة من الهدوء » ولنذكر أخيرا قولة أرنولد المشهورة ان الشعر هو نقد الحياة . وما كان هناك شعر تصح عليه هذه التعريفات ، ولا كان شعر أصلح لأن يسمى نقدا للحياة ، بالمعنى الدقيق الذى عناه أرنولد ، من الشعر الجاهلى .

فلنتذكر ، مهما نقل عن اقتصار الشعر الجاهلى على العالم المحسوس ، حقيقة مهمة رأينا عليها أمثلة فى فصولنا الماضية ، وسنزداد اقتناعا بها فى فصولنا القادمة ، وهى ان هذا الاقتصار لا يجرده من الطابع الفنى الصادق ، ولا يدخله فى دائرة التسجيل اللافنى الجاف فان الشاعر الجاهلى لا يزال يقبل على حقائق الكون والوجود اقبال فنان ، وينفعل بتجارب الحياة انفعال فنان ، ويؤدى هذه الحقائق والتجارب أداء فنان يحييها أمامنا ويخلدها لنا وينفخ فيها من عاطفته ويلونها برؤيته فيعدينا بعدوى انفعاله ومزاجه فالذى نجده فى الشعر الجاهلى ليس تجارب الحياة « الخام » نفسها ، ولا حقائق المادة مسجلة تسجيلا آليا مقتصرا على المحاكاة ، بل كما تصورها الفنان وانفعل بها وتذكرها ، تصورا وانفعالا وتذكرا تزيدها حدة وعمقا وغنى وتزيدنا بها وعيا وادراكا وتأثرا .

ومهما يكن من ايماننا بأن الشعر الأرقى يتجاوز عالم الحس ، ويستشف العالم اللامنظور ، ويصل الى وحدة الوجود ، فلنتذكر ان الشعر لا ينجح فى شىء من هذا ، بل هو لا يتحقق أصلا ، الا اذا نجح فى تقييد هذا العالم اللامادى فى أشكال محسوسة نسمعها بآذاننا فى التركيب اللفظى ، ونبصرها بمخيلتنا البصرية لأن الفن مهما يكن من روحانية نظرته قائم كله على نقل غير المحسوس الى عالم المحسوس ، وترجمة الخواطر والهواجس والرؤى والمثل الى ما يدرك بالاحساسات

الخمسة والفن كله قائم على الخصوصيات لا العموميات ، وعلى التفاصيل المجسمة يجسمها الفنان فى مادته المختارة التى نراها بعيوننا أو نسمعها بآذاننا أو نلمسها بأصابعنا ، من كلمات اللغة فى الشعر ، والألوان والمساحات فى الرسم ، وأحجام الحجارة أو المعدن وأشكالها فى النحت ، وأصوات الآلات فى الموسيقى ، وايقاعات الصوت البشرى وأنغامه فى الغناء ، وحركات الجسم فى الرقص

ويعجبنى فى هذا الصدد ما تقوله الكاتبة الانجليزية اليزابث درو ، اذ تقول فى كتاب لها عن فهم الشعر وتقديره [1]

« ان الشعر يشيع الحياة فى الانسان ، أو كما قال يتس « انه دم وخيال وفكر يتدفق معا » ، ويقول أيضا « انه يدفعنا لنلمس العالم ونتذوقه ونسمعه ونراه ، ويعلمنا كيف ننصرف عن كل ما هو من نتائج العقل وحده ، بل عن كل شيء ليس نافورة تتفجر من كل آمال الجسم وذكرياته وأحاسيسه » . حتى استعماله لكلمتى تتدفق وتتفجر يصور الحماسة والاندفاع فى عملية الخلق الفنى وتنبثق نافورة الشعر من الجسم ، ومهما تكن فيه من خواص سحرية أو روحانية ، لا يمكن أن نفصلها عن الحواس ان اللغة نفسها وسيط حسى ، وهى تخلق جسما جديدا ماديا لوعى الشاعر ، ولكن بالاضافة الى ذلك فان عالم الحواس وعالم الفكر الداخلى والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر ، ففى ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين »

وما نحسب ان هناك شعرا تنطبق عليه كل كلمة مما قالته هذه

---

(١) « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » ، ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشوش ، بيروت سنة ١٩٦١ ، ص ٣٩

الكاتبة ، ومما اقتبسته من كلام ييتس ، أكثر مما تنطبق على الشعر الجاهلي فلنتذكر أخيرا ان الشعر الجاهلي وان اقتصر على الحواس الخمس وما تدركه من مدركات وما تمارسه من متع وآلام ، فانه بتصويره الفني لها قد ارتقى بها درجات فوق مجرد الممارسة الحسية الواقعية الغليظة ، لأنه نقلها الى مجال الممارسة الفنية وهذا هو أثر الفن فى زيادة وعينا بحياتنا وتجاربنا ، وفى الترقى بانفعالاتنا الحسية نفسها اذ ينقلها من مجال الواقع العادى الى مجال الانفعـال الفنى المتعاطف

ذلك ان الذى نشهده فى الشعر ليس الشاعر وهو يعانى التجربة الواقعية ، بل الشاعر وهو يتذكرها بذاكرته التى تعيد احياءها ، ويتخير عناصرها الهامة ويعيد ترتيبها بخياله الفنى ، وينظر اليها من خلال مزاجه الخاص ويمزجها بعاطفته القوية فيضيف اليها من مزاجه وعاطفته عناصر تزيدها تكاملا وانسجاما وتجلى أهميتها الحقة ومغزاها الكامل له ولاخوانه فى البشرية ، ثم يصوغها فى ألفاظ مركزة مكثفة قوية الشحن والتداعى ، وينظم هذه الألفاظ فى موسيقية تساعدنا بايقاعها وتنغيمها على الدخول فى عالمه العاطفى والتخيلى ونحن لن نستطيع هـذا الدخول الا اذا شحذنا قدراتنا على التفاهم والمشاركة والتعاطف ، وعلى الاستجابة القوية لتأثير الألفاظ بمعانيها المشحونة وموسيقيتها المثيرة وبهذا يحقق الفن رسالته المزدوجة فى زيادة وعينا بتجارب الحياة وتعمقنا لمغزاها الحقيقى من ناحية ، وفى الترقى بهذه التجارب ، وبانفعالات الحس نفسها ، اذ يرفعها من مسـتوى الممارسة الحسية المباشرة الى مستوى المشاركة الفنية التى تقوم على التذكر والتخيـل والتعاطف

الفصل العاشر

فلسفة الموت والحياة

« إِنْ هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِين »

بينا نحن نتابع علقمة فى قصته الشائقة المثيرة عن حياة النعام ، ونصل معه الى فصلها الأخير الحافل بالسعادة والحب ، فنراقب معه هــذه الأسرة الحيوانية الفرحة المتعاطفة ، الآمنة المطمئنة ، وقد عاد اليها ربها ليحميها ويبسط عليها كنفه ورعايته ، ويسعدها بحبه واخلاصه ، ويسبغ عليها من عطفه ومرحمته ، اذا بالشاعر يفجأنا فجأة عنيفة ، فينقلنا نقلا مباغتا الى أبيات حزينة متشائمة ، يترك فيها عالم الحيوان السعيد الى عالم الانســان الشقى ، فيتأمل فى اضطرابه وتقلبه وانعــدام الأمن والاستقرار فيه ، وقلة المودة والتراحم بين أبنائه

وهذا هو قسم الحكمة من القصائد الجاهلية ، وهى فى أغلبها حكمة مليئة بالأسى والحسرة وخيبة الأمل ، وعلقمة يأتى فى هذا القسم من قصيدته بثمانية أبيات غاية فى الحزن والتشاؤم لماذا فعل بنا علقمة هذا ؟ أو لعل الأحرى أن نسأل : لماذا حدث له هذا الانقلاب الفكرى والعاطفى العنيف ؟ لن نستطيع أن نحسن الاجابة على هذا السؤال الا اذا أنعمنا النظر فى أبياته ، وهذه هى

٣١ ــ بل كلُّ قوم وإن عَزُّوا وإن كَثُرو،

عَرِيفُهــــم بأثافى الشر مرجــــوم

العريف = سيد القوم المعروف منهم العارف بأمورهم . الأثافى = جمع أثفية ، وهى الأحجار التى تنصب القدر عليها ، وكانوا ينصبونها على ثلاثة أحجار ، أو يستغنون عن الحجر الثالث بأن يسندوها الى سفح الجبل . وهذا هو « ثالثة الأثافى » فى قولهم المشهور رماه بثالثة الأثافى ، أى بشرٍّ كأنه الجبل فى ضخامته وأثافى الشر = عظائمه ، أو دواهيه التى هى كأمثــال الجبــال الرجم = الرمى بالحجارة يقول = كل قوم وان كانت لهم منعة فتصيبهم نوائب الدهر ، وكل من كان ذا عزة وكثرة فلابد أن تصيبه حوادث الدهر ومكارهه فيذل بعد العز ويقل بعد الكثرة لأن الدهر سريع التغير كثير الاختلاف والتقلب .

ما كان الشاعر ليأتى بهذا البيت لولا انه نتيجة مراقبته الطويلة الحساسة لأحداث الحياة الجاهلية هذه الحياة العسرة القاسية فى طبيعتهم الصحراوية البخيلة ، يشح فيها الماء ويقل المطر ، وقد ينقطع عن أرض القبيــلة موسما كاملا بل أعواما متوالية ، فتنفق دوابهم وتحصدهم المجاعة ، ويقلون بعد كثرة ويذلون بعد عزة . وكأن الانسان لم تكفه مصائب تلك الطبيعة المعادية فأبى الا أن يزيد من شقائه بتناحره الدائم فى عصبياته القبلية وتراته الدموية ، الأمر الذى أدى الى التغازى المستمر ، فما من قبيلة غنية بمالها عزيزة بيأسها تأمن أن يصبح عليها الغد بهجمة من قبيلة أقوى بأسا تذهب بمالها وتهدم عزها الى هذه الحياة الشديدة الاضطراب الدائمة التقلب المعدومة الأمن القريبة من تمام الفوضى نظر الشاعر الحساس فأحزنه ما رأى وابتداؤه البيت بكلمة « بل » للاضراب يعيننا على فهم انقلابه . فكأنه يقول : مالى أنسى نفسى هذا النسيان مع ذلك الحيوان الوحشى ؟ نعم ذلك الحيوان سعيد

متحابٌ ، لكن ماذا بنا نحن بنى البشر ، وقد كان ينبغى أن نكون بامتيازنا عليه أكثر سعادة وتعاونا على نوائب الحياة ، ولكن هل نجح عقلنا الأكبر فى أن يوفر لنا مزيدا من الحماية والأمن ؟

٣٢ ـ والحمد لا يُشتَرَى إلا له ثمن   مما يضِنّ به الأقوامُ معـلوم

الشيء الوحيد الذى يمكن أن يخفف من كرب هذه الحياة ويقى الناس شر دواهيها هى أن يعاون بعضهم بعضا ، ولكن هل هنـاك كثيرون يفعلون هذا ؟ بل هم فى أغلب الوقت متعادون متباغضون ، يشاحن بعضهم بعضا ويذم بعضهم بعضا فان سمعت قوما يحمدون آخـرين فلا تسرعن الى استـنتاج مبتسر ، بل أنعم النظـر تجـد هؤلاء لم ينالوا ما نالوا من الحمد الا بعد أن دفعوا له ثمنا ثقيلا على نفوسهم ، اذ ضحوا من أجـله بمال نفيس تضن به نفوسهم ، فهم لم يبذلوه عن حب وطواعية ، وحامدوهم لم يحمدوهم الا لأنهم تقاضوا ثمن حمدهم ، فكلا الفريقين فى حقيقة أمره أنانى يفكر فى مصلحة نفسه ، لا هؤلاء يجودون عن غيرية صادقة ، ولا هؤلاء يحمدونهم عن اعجاب مخلص ، بل كل شيء فى هذه الحياة الانسانية له ثمن ، وهذا الثمن معلوم هذا بيت يصل احتقاره لأخلاق الناس وتشاؤمه من طبيعتهم البشرية الى حد الكلبية والبيت القادم سيؤكده ويبرهن على صحة المعنى المزدوج الذى فهمناه فيه

٣٣ ـ والجود نافِيَةٌ للمال مَهْلِكَةٌ   والبخل باقٍ لأهليه ومذموم

الهاء فى « نافية » للمبالغة و « باق » فى هذا البيت بمعنى مبق ، وفى قراءة أخرى = مبق لأهليه ، أى يوفر مالهم ويبقيه لهم

ليس أحد من الناس سعيدا أو راضيا بحاله ، لا الأجواد سعداء

راضون ، ولا البخلاء سعداء راضون . أما الأجواد فهم حقا يكسبون الحمد ، ولكن كيف ؟ باهلاكهم مالهم حتى يعودوا فقراء مضرورين . وأما البخلاء فهم حقا يحتفظون بمالهم ، ولكنهم يكتسبون لأنفسهم ذم الناس . تأمل دقة الشاعر فى استعمال واو العطف « باق ومذموم » ، فمعناه أنه باق ولكنه مع ذلك مذموم . وهل تظنهم يسعدون حقا بمالهم وقد باءوا من أجل الاحتفاظ به بكره الناس واحتقارهم ؟ وماذا نختار لأنفسنا من الشرين وكلاهما فظيع ؟ أو لم يكن من المستطاع أن يتيح لنا القدر نظاما أصلح وأرحم ، نفوز فيه براحة المادة ورضى الناس فى وقت معا ؟

٣٤ ـ والمال صوفُ قَرارٍ يلعبون به على نِقــادته ، وافٍ ومجلوم

القرار = الغنم عامة ، أو هى النقد وهى صغار الغنم ، ويقال انها قصار الأرجل قباح الوجوه ، ويقال انها على صغر أجسامها أو قبح أشكالها تعطى أجود الصوف والنقادة جمع نقد بفتح النون والقاف ، ونقد جمع نقدة ، أى أن النقادة جمع الجمع ، أو أن الهاء أدخلت لتأنيث الجمع كما يقال فحال وفحالة وافٍ = تام الصوف غير مجزوز مجلوم = مجزوز

هذا بيت لم يفهم الشراح القدامى معناه الصحيح كما يخيل لنا وهم فى جميع أبيات الحكمة هذه يضطربون كثيرا ولا يوفون المعانى حقها . والسبب ان معظم همهم مبذول فى تفسير الألفاظ المفردة ، فان حاولوا استنباط المعنى الشامل للبيت أخذوا البيت كوحدة قائمة بذاتها مستقلة عن الأبيات التى تسبقها والتى تليها صحيح ان كل بيت يحتوى على فكرة معينة ، لكن جميع أفكار علقمة فى هذا القسم من القصيدة متداعية مترابطة ترمى كلها الى هدف موحد لا سبيل الى تبينه الا بفهم

حالته الفكرية والدخول فى عاطفته الراهنة فهم يعطون للبيت معنيين مختلفين ، أحدهما هو يريد أن من الناس من يعطى القليل ومنهم من يعطى الكثير كما ان الصوف على النقد قليل وكثير ؛ فاللفظ على الصوف والمعنى على المال ولو كان هذا هو معنى البيت لكان معنى تافها لا يستحق أن يعنى الشاعر بنظمه . والمعنى الثانى هو : الناس مختلفون منهم الغنى المكثر ومنهم الفقير الذى لا مال له ، كالقرار على صغر أجسامه منه ما هو وافى الصوف أى كثيره ومنه ما لا صوف عليه . وهذا الشرح وان يكن أقل خطـأ من الأول فانه ينتقص المعنى انتقاصـا يفسده اذ يضيع أهم فكرة فيه هذه الفكرة هى المحتـواة فى قوله « يلعبون به » أى يتداولونه فيتناقل بين أيديهم كما يتناقل المال فى لعب الميسر فليس المهم ان الناس مختلفون منهم الغنى ومنهم الفقـير ، بل المهم ان نفس الشخص الذى يكون غنيا فى يوم يكون فقيرا فى يوم آخر . وليس صحيحا ان الغنم المذكورة منها ما هو كثير الصوف ومنها ما لا صوف عليه ، بل الصحيح ان نفس الغنم تكون وافية الصوف يوما ثم تصبح واذا بأهلها قد جزوا صوفها فهو يصف عبث الدهر بالناس كراما أو لئاما ، أجوادا أو بخلاء . وقوله « على نقادته » معناه أنه على قبح شكله يعطى صوفا جيدا لا يستغنى عنه الناس ، كذلك المال يستقبحه الشاعر فى ذاته ولكنه يسلم بفائدته والجميع يرغبون فيه ، الا أن المال لا يبقى لأحد كما أن الصوف لا يبقى على ظهر غنم . لا تفرح اذن بمالك أيها الانسان اذا كنت غنيا ؛ ان الغنم الصغير اذا فرح بصوفه الوافى لا يلام ، لأنه لا يدرك ماذا لابد أن يحدث له غدا ، ولا يدرك ان أصحابه انما يطيلون صوفه ليجزوه فى النهاية فيحس بالبرد والعرى والأذى أما أنت أيها الانسان فقد كان ينبغى أن يكون لك من عقلك

المدرك ومراقبتك الخبيرة بصروف الزمان وتقلب الحظوظ ما يعلمك هذه الحقيقة

٣٥ ـ ومُطْعَمُ الغُنْمِ يومَ الغُنْمِ مُطْعَمُهُ أنَّى توجَّه ، والمحروم محروم

فى هذا البيت يصل ايمانه الجاهلى بالقدر الى حد اليأس التام الذى يقود الى السلبية المطلقة والفقرة الهامة فى البيت هى قوله « أنّى توجه » . ومعنى البيت هو معنى قولنا العامى « المبخوت مبخوت وقليل البخت يلاقى العضم فى الكرشة » وقد أخطأ أحد الشراح القدامى خطأ فادحا اذ قال : المعنى ان قضاء الله عز وجل كائن لا محالة . وبهذا ساوى بين ايمان الجاهلى بالقدر ايمانا يائسا سلبيا ، وبين ايمان المسلم بقضاء الله ايمانا لا يوقعه فى اليأس والسلبية ولا يقعد به عن السعى والاجتهاد وما جاء الاسلام الا لينقذ الناس من ذلك التشاؤم العاجز ويعلمهم فى الحياة فلسفة ايجابية فعالة مجاهدة تملأ الفراغ الروحى والفكرى الكبير الذى كان فيه مفكروهم وذوو الحساسية منهم اذ اقتصرت نظرتهم على النظرة الحسية المادية التى لم تزدهم الا اسرافا فى التهالك على المتع الحسية ولم يروا وراء هذا العالم المحسوس وجودا مثاليا يرتفعون اليه بأبصارهم ويهتدون بهديه فى معيشتهم الأرضية

٣٦ ـ والجهل ذو عَرَضٍ لا يُسْتَراد له والعلم آوِنَةً فى الناس معدوم

لا يستراد له = لا يراد ولا يطلب ، أى يعرض لك وأنت لا تريده ولا تطلبه آونة = أحيانا ، جمع أوان . مرة أخرى نجد أحد الشراح يخطىء خطأ كبيرا فيقول ان معنى البيت هو الناس يسرعون الى الشر فمتى ما أرادوه وجدوه مع ان الواضح ان الشاعر يقول انهم يجدونه

دون أن يريدوه أو يسعوا اليه ، فهو الذى يسعى اليهم ويعرض لهم ويسرع اليهم ، كما قد تجد المرعى دون أن ترتاد له وقد كان شارح ديوان علقمة أقرب الى الصحة اذ قال : يعنى ان الجهل أغلب على الناس وأكثر من الحلم ، فلكثرة الجهل يعرض وان لم يطلب ، ولقلة الحلم يعدم وان احتيج اليه فى أوقات

أصاب هذا الشارح حين أضاف « وان احتيج اليه فى أوقات » فلن نفهم المعنى الصحيح للبيت الا اذا أدركنا ان علقمة فى بيته هذا لا يذم الناس ولا ينعى عليهم أخلاقهم ، بل يرثى لطبيعتهم البشرية التى لا حيلة لهم فى تغييرها ، ففى هذا البيت يعود من كلبيته فيحزن من أجل البشر ويتراحم منهم ويخفف من لومه لهم فالجهل يغلبهم دون أن يريدوه ، والحلم يهرب منهم وهم يحاولونه ويسعون اليه وهل منهم من يريد أن يكون جاهلا ولا يفضل أن يكون حليما ؟ فهذا نفس المعنى الذى قاله بشار فى أبياته الحزنة :

طُبعتُ على ما فىَّ غيرَ مخيَّرٍ هوايَ ولو خُيِّرت كنت المهذبا

أريد فلا أعطَى وأعطى ولم أرد وقصر على أن أنال المغيبا

وأُصْرَف عن قصدى وعلمى ثاقب وأصبح ما أُعقبت إلا التعجبا

لعمرى لقد غالبت نفسى على الهوى لتسلَى فكانت شهوة النفس أغلبا

ومن عجب الأيام أن اجتنابها رشاد وأنى لا أطيق التجنبا

على اننا قد نسامح الجاهليين فى جهلهم وسرعة غضبهم وقلة حلمهم ، لأنهم خضعوا للمؤثرات المادية لبيئتهم القاسية دون أن يكون لديهم ايمان رفيع يملأ فراغهم الروحى ويطهر أخلاقهم ويصحح سلوكهم فسلوكهم الجاهل لم يكن صادرا عن أسباب مادية فحسب ، بل كان

صادرا عن افتقارهم الى ايمان قوى يفسر لهم تناقض الحياة ويرفعهم على صرفها المتقلب ويغلّب فى نفوسهم الجانب الانسانى الرقيق على الجانب الحيوانى المسرع الى الشر والجهل ومن عجيب الصدف ان الكلمة التى يبدأ بهـا بيت علقمة ، « الجهل » ، والتى تسبب حزنه وتشاؤمه فيه ، هى الصفة التى سيختارها القرآن ويجعلها علما على نمط الحياة الذى جاء يقاومه ويلغيه : الجاهلية لكن بشارا كان لديه الوسيلة الى التهذيب والعلم والرشاد ، فى نور الاسلام الذى رفض أن ينير به قلبه ، ولو فعل لساعده كثيرا فى سعيه للتغلب على شهوة نفسه ، وحل له ما حيره وزاد عذابه من مشكلات فكرية حاول أن يحلها بعقله وحده فقصر عنها علمه . ونحن لم تنسق فى حديثنا هذا بمجرد الاستطراد أو رغبة الوعظ والارشاد ، بل لكى نزداد فهما لمشكلة علقمة وأمثاله من الجاهليين ، وتفسيرا للتناقض الكبير الذى نجده فى انفعالاته المتعاقبة فى أقسام القصيدة المتوالية ، وهو تفسـير سنقدمه حين نتم عرض قصيدته .

٣٧ ـ ومن تعرَّض للغِربان يزجُرها على سلامتـــه لابدَّ مشؤوم

يعطون لهذا البيت تفسيرين يقوم كل منهما على فهم مختلف لمعنى الزجر فى هذا البيت فالأول يفهمه على انه الطرد ، فيقول الغربان يتشاءم بها ، فمن تعرض لها يزجرها ويطردها خوفا من أن يصيبه الشؤم فلابد أن يقع بما يخاف ويحذر . فمغزى هذا التفسير ان الحذر لا ينفع الانسان شيئا وان من قدر له السوء فلابد أن يصيبه مهما يسع فى دفعه . لكن على هذا الشرح لا يكون فى البيت معنى جديد يضيفه الشاعر الى ما قال من قبل . لذلك نرجح الشرح الآخر الذى يفسر الزجر بالطيرة .

أى استحثاثها من قعدتها على الأرض للنظر فيما تظهر فى اتجاه طيرانها من فأل سعيد أو شؤم . ويؤيدنا فى تفضيل هذا المعنى قوله « تعرض » ، وقوله « على سلامته » أى برغم كونه فى حالته الراهنة سليما ، فما دام سليما فلماذا يتعرض للغربان يتفاءل بها ويتشاءم منها ؟ فتكون هـذه اضافة جـديدة الى المعانى السابقة ، ويكون المغزى هو أن الانسان لا يكفيه ما فى الدهر من أذى وتقلب وما فى طبعه هو من غلبة الجهل عليه حتى يسعى الى حتفه برجله ويثير على نفسه الشر بيده ، فهو حين يكون سليما لا يقنع بسلامته الراهنة بل يذهب الى الشؤم فيستثيره ويهيجه وهذا مقارب لمثلهم المعروف على نفسها جنت براقش ، ويذكرنا بالحكمة الانجليزية القائلة اترك الكلاب النائمة ترقد ، أى لا تهجها فتعضك وتصيبك بالأذى

٣٨ ـ وكل حصن وإن طالت سلامته على دعائمه لابدّ مهـــدوم

المعنى اللغوى للبيت واضح ، فهو كمـا قالوا كل حصن دامت سلامة أهله فيه فانه لابد أن يهلكوا ويخرب الحصن . ولكن المهم هو الا تخدعنا السهولة الظاهرة للبيت عن أهميته الحقيقية بين جميع أبيات الحزن والتشاؤم التى جاء بها علقمـة . فهذا البيت الذى استبقاه الى الآخر ليختم به تفكيره يتضمن فى حقيقته السبب الأعظم والدافع الأول لكل ما مر من تشاؤم وحزن ، ويأس وكلبية . ذلك هو علم الانســان بيقين الموت والفناء ، هذه الحقيقة الرهيبة التى تزيد فظاعتها وافزاعها للانسان على كل ما تشتمل عليه حياته من آلام ومصـائب ، وتقلبات وكوارث فهو لن ينجيه من هذا الهـلاك المحتوم حصن عزيز مهما يطمئن اليه ومهما تدم سلامته فيه طويلا والبيت يصـور حتم الموت

بنفس التصوير الذى ستستعمله الآية القرآنية اينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم فى بروج مشيدة .

لكن الاسلام وان ذكر الناس بحتم الموت فقد جاء لهم بايمان رفيع يعليهم عليه وعقيدة ثابتة تشجعهم على لقائه ، وهل استكشف الانسان الى يومنا هذا ما يقويه على مواجهة تلك الحقيقة الرهيبة — أرهب حقائق الحياة جميعا — كما يقويه الايمان الدينى ؟ لكن ذلك الشاعر الجاهلى لم تكن عنده عقيدة تعطيه مثل هذه القوة والتشجيع والاعلاء، فماذا يفعل حين تلح عليه الفكرة المفزعة ؟

ان قارئنا وقد تعود الآن على انتقاله المفاجىء وانقلابه من حالة فكرية وعاطفية الى حالة تبدو تامة المناقضة لها ، وأخذ يفهم السر العميق تحت هذا الانتقال والانقلاب ، وهو سر يعلله ويلغى تناقضه الظاهر ، لن يدهشه فيما نعتقد أن ينتقل علقمة من هذه الأفكار السوداء الى سبعة أبيات فى نهاية المرح والنشاط والاقبال العنيف على مجالس الشراب واللهو والغناء اذ سيدرك ان هذا ليس الا محاولة هستيرية من الشاعر فى تناسى تلك الحقيقة المرعبة وكل ما أثارت فيه من خواطر الحزن واليأس والتشاؤم ، باللجوء الى ذلك المجلس اللاهى الذى سيعطينا له وصفا من جأود الأوصاف ، والى الخمر التى سينظم فيها عددا من أروع الأبيات فى الشعر العربى كله ، ومن هنا أطالته فى وصف الخمر وكيفية خزنها وتعتيقها ، ثم اخراجها وتكريرها ومزجها ، ثم صبها من الدن فى الابريق ونصب الابريق على الرابية وانتظاره حتى تتم تطرية الخمر وتزكيتها اما الأول والثانى من هذه الأبيات السبعة :

٣٩ — قد أشهد الشَّربَ فيهم مِزْهَرٌ رَنِمٌ
والقـــومُ تصرعهم صهباء خُرطوم

٤٠ ـ كأسُ عزيزٍ من الأعناب عتّقها لبعض أحيانها حانيّةٌ حوم

فقد درسناهما دراسة مفصلة فى فصلنا الثانى ، حين استشهدنا بهما على القوة الانوماتوبية فى الشعر القديم ، وحاولنا أن نبين ما فيهما من تصوير جرسى ناطق لما فى هذا المجلس اللاهى من الجلبة المختلطـة ، ولقوة فعل الخمر بعقول شاربيها ، ولما لها من طعم مر حاد ادعينا ان الشاعر يذيقنا اياه فى حلوقنا بما أكثر من استعمال حروف الحلق فى بيته الثانى ، اذ استعمل فى هذا البيت أربع عينات وثلاث حاءات . ولكن القارىء وقد عرف الآن موضع هذين البيتين من قصيـدة علقمـة ، يستطيع أن يفهم المغزى الكامل لقوله « والقوم تصرعهم » تصرعهم عن ماذا ؟ تصرعهم عن الانسياق فى تلك الأفكار السوداوية ، وتصرعهم عن مواجهة حقيقة الموت الرهيبة . تلك وسيلتهم الوحيدة أو وسيلتهم الكبرى فى نسيانها فلنمض الآن الى بيته الثالث من هذه الأبيات :

٤١ ـ تشفى الصُّداعَ ! ولا يؤذيك صالبُها ! ولا يُخالطها فى الرأس تدويم !

صالبها = ما صلب منها وقوى ، أو وجع فى الرأس يدور منـه ، أو حمياها وسورتها (أى حدتها وعنف فعلها بالعقـل والأعصاب)

تدويم = دوار ، يقال دوم الطائر تدويما اذا طار وتحلق فى السماء .

هذا بيت لا يمكن أن يصدر الا عن حب عظيم للخمر ، حب بلغ به ان حمله على هذا الادعاء العجيب الذى يتضمنه البيت ، وهـو ادعاء لا نستطيع أن نقبله قبولا كاملا نحن نفهم بالطبع انه يريد أن يقول انها خمر نفيسة غالية ، لذلك يكون فعلها بك لطيفا متدرجا ، لا كتلك الخمور الرخيصة ، « السبرتو الخالص » ، الغليظة الجافية ، التى تخبط رأسك خبطة مدوخة فى أم الدماغ أول ما تجرعها بل هى خمر تعطيك

لذتها وتسعدك بسعادتها دون أن يكون لها ذلك الفعل الفظيع الذى للخمور الرخيصة الجافية هذا ما بدأ علقمة يقوله ، والى هذا الحد نوافقه ، ولكن انظر كيف تمادى به انفعاله حتى ادعى ادعاءات لا يمكن أن تصدق على الخمر الجيدة ، ولو صدقت عليها لما كانت فيها ميزة خاصة يبتغيها شاربوها ، ولكان فى استطاعتهم أن يشربوا بدلا منها عصير الليمون أو العرقسوس ! وما فائدة خمر لا تدير عقل شاربها ولا تحلق به كما يحلق الطائر فى السماء ؟ وهل يستطيع شاربها أن يستمتع بها ، مهما يكن من لطفها ورقتها ، دون أن يدفع الثمن فيما يصيبه فى آخر المجلس من حمياها وسورتها ، وما يصيبه فى صبيحة اليوم التالى من صداع شديد ؟

ونحن نعرف مبالغة الشاعر اما بالخبرة الشخصية ، واما بمشاهدة أثر الخمر فى شاربيها — وهو أثر لا نحتاج الى ذكاء كبير لكى نفهمه — واما بتذكرنا لما يقوله الشعراء الآخرون عن الخمر وفعلها ، فهم يقولون عكس ما يدعيه علقمة تماما ، ويفخرون بما تصيبهم به من رعدة وحميا وسورة ودوار بل ألا يناقض علقمة هنا ما قاله فى بيته الأول عن الخمر اذ وصف صرعها للقوم ، ويناقض ما سيقول فى بيته القادم حين يصفها بأنها « قرقف » ؟

كل هذا قد يكون صحيحا ، لكنه ينبغى ألا يصرفنا عن السؤال : لم بالغ علقمة فيما ادعى للخمر ؟ لهذه المبالغة فيما نعتقد تفسير مزدوج . فهو من ناحية كما أشرنا قد اندفع من فرط حبه للخمر ووقوعه فى أسرها وانتشائه بنشوتها ، حتى أقدم على هذا الادعاء المناقض للحقائق المعروفة . واقدامه هذا وان دفعنا الى مخالفته وتخطئته ، لا يجعلنا

تتهمه بالكذب الفنى ، بمعناه الدقيق المعروف فى عالم الفن[1] . لأنه وهو يتفوه بهذا الادعاء يعتقد بصدقه فى قوة تحمسه من أجل الخمر . فهو بهذا يمثل حالة عاطفية تمر بنا جميعا حين يتملكنا الاعجاب والزهو والحب لشخص ما أو لشيء ما عزيز على نفوسنا ، فنكون فى هذه الحالة صادقين اذا فهمنا الصدق على أنه مطابقة عقيدة المتكلم ، لامطابقة الواقع . هل سمعت مدمنا للتدخين يعطيك سيجارة ويقول لك : اشرب يا شيخ هذه السيجارة التى تجلو المخ وتروق الدم وتصحصح العقل ! والتدخين لا يفعل شيئا من هذه الأشياء الثلاثة ولكن يفعل عكسها تماما ، فان كان له فى هذه المجالات أثر فليس الا أثرا مؤقتا يزيد الداء تمكنا والصداع استحكاما ولعل هذا المدمن يقول لك قولته هذه وهو يسعل سعالا شنيعا وعيناه مغرورقتان بالدمع !

وهذا يقودنا الى تفسيرنا الثانى لمبالغته ، وهو أنه يخاطب بهذا البيت فتى غرا قليل التجربة غير متعود على الخمر متخوفا من عواقبها فعلقمة يحاول أن يغريه ويشجعه على شربها ويبدد خوفه مما سمعه عن فعلها بشاربيها وهذا موقف سيأتى أبو نواس فيغرم باتخاذه ومحاولته مع أصحابه من الشبان الأغرار وينظم فيه عددا من أجمل مقطوعاته وعلقمة هنا أيضا لا يكون قد خرج عن دائرة الصدق الفنى ، لأنه وهو يتوجه بهذا الاغراء الى صديقه قد وقع هو فى حبائله وأوهم نفسه بصحته ، فهو مخادع مخدوع ، ولولا انخداعه هو بحجته ساعة قوله لها لما استطاع أن يقنع بها صديقه تلمس دليل هذا الانخداع المخلص فى نبرة هذا البيت الحارة وموسيقيته المطربة ، وعليك أن

---

(١) انظر شرحنا المفصل لهذا المعنى فى كتابنا « عنصر الصدق فى الأدب » .

تقرأه بكل ما تستطيع من حماسة ونشوة وحب وفخار . وأن تعلو بهذه الانفعالات طبقة بعد طبقة فى نطقك بالجمل الثلاث المتعاقبة التى يتكون منها البيت

٤٢ ـ عانِيَّةٌ قَرْقَفٌ لم تُطَّلَعْ سنةً يَجُنُّها مُدْمَجٌ بالطين مختوم

عانية = منسوبة الى عانة ، وهى قرية من قرى الجزيرة (أرض العراق بين دجلة والفرات) على نهر الفرات ، نسبت العرب اليها الخمر الجيدة القرقف = التى تأخذ شاربها منها رعدة . لم تطلع سنة = مكثت سنة فى دنها لم ينظر اليها ، حتى عتقت ورقت . يجنها = يسترها، وسمى الجنين جنينا لاستتاره فى بطن أمه . مدمج = يعنى دنا قد أدمج بالطين أى طين به (أى كسوه بطبقة جيدة من الطين) مختوم = وضعت عليه علامة .

كل وصف من الأوصاف الستة التى يتضمنها هذا البيت مشحون بالمعانى التى تدل على مدى احتفالهم بهذه الخمر النفيسة وعنايتهم بأخذ كل حيطة لاتقان صنعها وحفظها فقوله انها خمر « عانية » يضيع علينا الآن قوة استدعائه المباشر ، لأن عانة لم تعد مشهورة بصنع الخمر الجيدة الغالية ، فعلينا لكى نحرز قوتها الايحائية أن نبدل بها مكانا مشهورا بصنع مثل هذه الخمر فى عصرنا هذا ، مثل بوردو وبورغونى وموزل وشارتريز فمغزى هذا مرة أخرى أنها ليست خمرا محلية رديئة الصنع مما يخمره البدو فى خيامهم لاستهلاكهم اليومى وشربهم الغليظ ، مثل « البوظة » فى مصر أو « المريسة » فى السودان وحين تقرأ فى الشرح أن عانة اسم قرية ، فعليك أن تتذكر كلما قرأت كلمة « قرية » فى الأدب القديم انها لم تكن مقترنة بما نقرنها به الآن من

تأخر وفقر ، بل على العكس تماما كانت تعنى التقدم والحضارة والغنى، لأنها كانت تقابل البادية ، فى حين أنها فى استعمالنا الراهن تقابل المدينة. أما « قرقف » فمن الواضح أن اللغة وضعت هذا اللفظ بقافه ورائه الساكنة وقافه وفائه لتحكى الرعدة التى تأخذ شارب الخمر الجيدة المعتقة ، انطق به بضع مرات تشعر فعلا بهذه الرعدة ، وتذكر وضع العرب للفظ « قر » للبرد الشديد المرعد ، والقرقرة للصوت المتهدج

وأما باقى البيت فيصور كيف عنوا أكبر عناية بحفظها وتعتيقهـا بعد أن عصروها فهم قد وضعوها فى الدن وتركوها فيها سنة كاملة قبل أن يفتحوها ، بل هم لم يسمحوا لعين أن تنظر اليها فى خلال هذه المدة هذه الدن « تجن » الخمر طول هذه السنة ، ولنا أن نفهم من هذا اشارة الى الأم التى تحمل جنينها فى بطنها محميا مصونا حتى يأتى أوان وضعه بعد أن يتم نضجه هكذا احتوت الدن على الخمر بحرص وحنو وهم بعد أن ملأوا الدن بالخمر طلوها أو « ليسوها » بطبقة جيدة من الطين ، ونفهم أن هذه كانت وسيلتهم لعزلها عن الهواء حتى لا يدخل الدن فيفسد الخمر ، والطين حين يجف يكون طبقة دقيقـة المسام جيدة العزل ، وهو ما لا يزال يفعله فلاحونا فى تخزين القمح من العام الى العام ، اذ يضعونه فى صومعة أو زلوع ثم يحسنون تمليس جدارها فتمنع دخول الهواء وتمنع « تسويس » القمح سنة كاملة وأخيرا بعد هذا كله أغلقوا فم الدن وختموه بخاتم خاص ، ذى علامة مميزة ، لأن هذه خمر « مخصوصة » لها « ماركة مسجلة » وليست خمرا عادية لا اسم لها سوى أنها « خمرة » . وهذا يذكرنا مرة أخرى بما نقرأه من عادة الشاربين الغربيين حين يحمل اليهم الساقى زجاجة خمر نفيسة ، فقبل أن يسمحوا له بفتحها يأخذونها منه وينعمون النظر

فى « الختم » الموضوع على فوهتها ، ويفحصونه فحصا دقيقا ، مستعملين عدسة مكبرة أحيانا ، ليتأكدوا من شيئين ، أولهما أنه حقيقى غير مزور — وما أكثر ما تزور أختام الخمر المشهورة — وثانيهما أنه لم يفض ثم تفرغ خمره وتستبدل بها خمر رخيصة ثم يعد لصقه — وهذه أيضا حيلة فى غش الخمر تفعل كثيرا فى الحانات والمراقص

أرأيت مدى اهتمام أولئك الخمارين باتقان صنع خمرهم وحفظها وصيانتها ؟ لكن لا عجب ، فهم أعاجم محترفون متخصصون فى هذه الصناعة والتجارة وهم يذكروننا بما تفعله الحكومات الغربية فى عصرنا هذا اذ تخضع صناعة الخمر لمراقبة حكومية دقيقة لتضمن عدم غشها وتضمن صحة تعتيقها للمدة المقررة فى البطاقات الملصقة بها

٤٣ ـ ظلّت تَرَقْرَقُ فى الناجود يَصْفِقها وليدُ أعجمَ بالكَتّان مفدوم

ترقرق = تذهب وتجىء ، أو تصفو وترق ، أو تحول من اناء الى الى اناء لتصفو الناجود = اناء من الزجاج يصبون فيه الخمر ليمزجوها بالماء أو العطر أو بكليهما يصفقها = يمزجها ، أو يحولها من اناء الى اناء لتصفو . وليد أعجم = غلام رجل أعجم ، أو خادم ملك أعجم بالكتان مفدوم = مشدود على فمه بالفدام ، وهو خرقة كان الفرس يشدونها على فم الساقى لئلا يخرج من فمه شىء فيصل الى القدح

هذا بيت مطرب يترقرق لفظه نظير ما يصف من ترقرق الخمر فهم بعد أن كسروا خاتم الدن أفرغوها فى اناء من زجاج ، وقد حسم لنا السير جيمز ليال فى تعليقاته على المفضليات معنى الناجود اذ ذكر الأصل السريانى لهذه الكلمة ، وقال ان المعانى الأخرى التى أعطاها

الشراح القدامى للكلمة هى محض تخمينات ، ولذلك أهملناها ولكن عليك أن تتذكر أن الزجاج فى ذلك الوقت ، كان شيئا غاليا عزيزا لا يملكه الا أغنياء القوم ، لصعوبة صنعه وصعوبة نقله وسهولة كسره. فكلما قرأت « الزجاج » فى الأدب القديم ، شعرا أو نثرا أو آية قرآنية (المصباح فى زجاجة) ، فتخيل شيئا نفيسا ، ولا تتخيل كوبا من مصانع ياسين لا يكلفنا الآن الا بضعة قروش بعد أن سهلت الكيمياء الحديثة صنعه وأرخصت ثمنه صبوا الخمر فى الاناء الزجاج وأخذوا يحركونها بمغرفة ويمزجونها بالماء أو العطر قليلا قليلا مع ادامة التحريك ، حتى يتم مزجها ويرق جرمها لكن البيت لا يصف هذه العملية وحدها ، بل يتضمن أيضا وصف أولئك الشاربين المترقبين ينظرون الى هذا المنظر الرائع باعجاب وافتتان وتلهف وظمأ ، اذ يرقبون الخمر النفيسة الصافية وهى تترقرق فى الاناء كلما حركوها وتنعكس عليها أشعة الضوء فى تلألؤ يخطف أبصارهم ويزيد شغفهم ، ولهذا وضعوها فى ذلك الزجاج الشفاف حتى يرقبوا هذا المنظر المثير والزجاج لا شك يزيد أيضا من تكسر الأشعة هل أقبلت ظهيرة يوم حار على بائع شراب التمر هندى تشترى منه كوبا ، فرأيته يرفع باطيته عاليا ويميل فوهتها ليصب منها الشراب فى الكوب ، وقد باعد بينها وبين الكوب مسافة طويلة حتى يريك السائل اللذيذ المثلج وهو يترقرق فى الهواء قبل أن يصل الى الكوب فيملأه . وهل تذكر كيف راقبت هذا الترقرق البهيج وحلقك العطشان متشوق الى الشراب المنعش باستعجال وتفاد صبر .

ولكن من ذلك الذى يقوم بعملية الرقرقة والمزج هذه ؟ كان « وليد أعجم » ، ولا داعى هنا أيضا لأن ندخل فى الصورة ملكا حتى

يتم بهاؤها ، فالأعجم هنا هو تاجر الخمر ، ووليده أعجمى مثله ، فتصور غلاما مليحا من غلمان الفرس أو الروم (وقد وصف شعراء الجاهلية ملاحة هؤلاء الغلمان) ، يقوم بهذه العملية ، وهذه اشارة الى أنها عملية « فنية » معقدة لا يحسنها الا أولئك الأعاجم المتخصصون فيها ، كما يتفاخر السقاة أو الشاربون الآن بجودة مزجهم للكوكتيل أو « البنش » ثم تأمل هذا المنظر الرائع اذ تجد هذا الغلام قد شد على فمه بخرقة من الكتان ، لئلا يخرج من فمه وهو يصفق الخمر فى الناجود شيء يصل اليها فيلوثها ، فاعجب ما شاء لك العجب من فرط احتفالهم بالمحافظة على نقاء الخمر وصفائها ، أولا يذكرك هذا بالأطباء والممرضات فى أيامنا هذه اذ يضعون كماماتهم على وجوههم فى أثناء اجراء العملية الجراحية حتى لا يصدر من أفواههم أو أنوفهم شيء يصل الى الجرح الذى يفتحونه ويطهرونه ويضمدونه ؟

الا أنهم بعد هذا كله ، على شدة اشتياقهم للخمر ، لم يبادروا الى شربها ، بل وضعوها فى ابريق من الفضة ، وشدوا على فم الابريق بسبائب الكتان ، وقلدوه قضب الريحان ، ونصبوه على مكان مرتفع لتصيبه الشمس والريح فيزداد طعم الخمر طيبا وزكاء ، ووقفوا ينظرون اليه فى افتتان مسحور وتشوق ملهوف . وهو ما يصفه علقمة فى بيتيه

٤٤ ـ كأنّ إبريقهم ظبي على شَرَفٍ ... مفدَّم بسَبَا الكَتّان مرثوم

٤٥ ـ أبيضُ أبرزه للضِحّ راقِبُه ... مقلَّد قصبَ الريحان مفغوم

وهما البيتان اللذان درسناهما بتفصيل فى فصلنا الثالث ، حين ضربناهما مثالا على حاجتنا الى تشغيل مخيلتنا البصرية لكى نحسن فهم الشعر الجاهلى ونحسن تذوق جماله الفنى ، فرأينا كيف « أحيا »

هذا التشبيه ابريق الخمر ، اذ جعله مخلوقا حيا بديع الرشاقة والخفة والظرف والانسياب فاستعد هنا ما قلناه سابقا ، لترى كيف يختم علقمة أبياته فى وصف مجلس الخمر ببلوغ هذه الذروة العالية من التخيل الشعرى والاتقان الفنى ، ولتحكم بأن هذه الأبيات السبعة المتكاملة التى بدأت بقوله « قد أشهد الشرب » هى من أفخر المقطوعات فى شعرنا العربى .

بعد هذا الفخر بمجالس شربه ولهوه ، ينساق علقمة الى مفاخر أخرى له ، فى اثنى عشر بيتا ، يفخر فيها بشجاعته فى القتال ، واسرافه فى لعب الميسر كى يطعم الجياع فى زمن القحط ، حتى ليعلن عن استعداده لأن يذبح من أجله فرسه الكريمة ، وتحمله الأسفار الشاقة فى الحر الأليم كأنه لهب النار ، مع رفاقه من ذوى الفتوة ، وتبختره بفرسه الكريمة الكاملة الخلق أمام أهل حيه ، وامتلاكه لابل كثيرة يتقدمها فحل نجيب ولن ندرس هذه الأبيات هنا ، لأنها وان احتوت على عدد من الصور الجيدة والأداء الجرسى المتقن (خصوصا فى حكايته لصوت الابل الكثيرة وهى هائجة حين ترد الماء) ، لا تتطلب منا كشفا جديدا لأسرار الاتقان فى الشعر الجاهلى لذلك نفضل أن ندعها للقارىء يدرسها وينعم النظر فيها والانصات اليها بالمنهج الذى اتبعه معنا فى دراسة ما مر بنا من الشعر فى فصولنا الماضية ففى هذا الكتاب الذى اضطررنا فيه — على كبر حجمه — الى الاقتصار على نماذج قليلة جدا من الشعر الجاهلى العظيم ، نؤثر أن توضح هذه النماذج أكبر عدد ممكن من الجوانب الفنية المتعددة التى يشتمل عليها هذا الشعر ، حتى يستطيع قارئنا على منهجها أن ينظر فى سائره

فلننتقل اذن الى المسألة الجليلة التى استبقيناها الى ختام الفصل ، وهى فلسفة الجاهليين فى الموت والحياة .

• • •

قد رأينا علقمة ينتقل انتقالا مفاجئا من قصة الظليم البهيجة السعيدة الى أبياته القوية الحزن والتشاؤم ، ثم ينتقل مرة أخرى من هذه الأفكار السوداء اليائسة الى طربه العظيم ونشوته المثيرة فى وصف مجلس الخمر ، والقارىء الذى يتابع باقى أبياته سيرى كيف ينتقل انتقالا مفاجئا ثالثا الى التحدث عن القتال الجرىء وعن عذاب السفر الطويل وما فيه من طعام فاسد وماء آسن وحر مسموم كأنه النار اللافحة فما سبب كل هذا الانتقال والمفاجأة ؟ هل يكفى فى تعليلهما أن نقول ان الشاعر الجاهلى كان يخلط بين مختلف الموضوعات فى القصيدة الواحدة لأنه لم يكن يحفل بالوحدة الفنية ؟

أم هل يكفى فى تعليلهما أن نقول ان الشاعر الجاهلى كان عظيم القلق سريع الانتقال من النقيض الى النقيض ؟ ألا تحتاج هذه الظاهرة نفسها الى تعليل يستكشف السر الذى يكمن وراءها ، والذى يلغى هذا التناقض الظاهر ؟ أترى قارئنا يوافقنا الآن على أن هذا السر هو رهبة الجاهليين من حقيقة الموت الفظيعة ، وعدم امتلاكهم لايمان يعليهم عليها ويشجعهم على مواجهتها ؟

للشاعر الانجليزى وردسورث أبيات يدعى فيها أن وجود الانسان الحقيقى يكمن فى الوجود اللامحدود ، ذلك الوجود الذى سينتهى اليه مصيره ، وأن ذلك الوجود هو وحده الذى يبرق فيه أمل الانسان الوحيد ، أمله الذى لا يمكن أن يتطرق اليه الموت . بل يدعى أن هذا

الأمل هو وحده الذى يدفع الانسان فى حياته الدنيا الى ما يصدر عنه من مجهود وترقب ورغبة وتوقع لشىء ينتظر فى كل لحظة أن يحدث .

لكن الشاعر الجاهلى لم يؤمن بشىء من هذا ، بل اعتقد عكسه تماما اعتقد أن وجوده كله محصور فى العالم المحدود لا عالم آخر فوقه أو وراءه أو بعده لكن هذا اليأس التام من وجود غير الوجود المحدود لم يحمل الجاهلى على ما انتظره وردسورث من قتل المجهود والترقب والرغبة والتوقع ، بل حمله على العكس ، على الاقبال المنهوم على هذه الحياة الفانية التى لا يؤمن بغيرها ، والاندفاع بكل طاقته فى استغلالها واعتصار كل قطرة منها قبل أن تولى صحيح ان هذا اليأس يستولى عليه فى قسم الحكمة من قصائده ، فيتفوه بأفكار تامة السلبية ، لكنه ما يلبث أن ينتزع نفسه منها فيهب الى الحياة بما رأينا من العنف والصخب والاندفاع الهستيرى فى تطلب ملذاتها والترحيب بآلامها على حد سواء .

أحس الجاهليون احساسا قويا بالموت وحتم وقوعه ، ورأوا رأى العين تلاعب القدر بهم وتقلب صرفه عليهم فى هذه الحياة المحدودة الفانية صحيح أن غيرهم من الشعوب فى مختلف الأزمان والبيئات أدركوا هاتين الحقيقتين فأثرتا فيهم ، لكن احساس الجاهليين بهما كان زائد الحدة يبلغ درجة العنف وذلك لقسوة الطبيعة عليهم قسوة نادرة النظير ، واضطراب نظامهم الاقتصادى الذى يعتمد على المطر القليل النزول فى مناخهم الصحراوى ، وقيام مجتمعهم على وحدة القبيلة المنفصلة وتناحر القبائل فى سبيل الاستيلاء على الماء النزر والمرعى السريع الفناء ولعلها لا تكون مبالغة ، أو لا تكون مبالغة

كبيرة ، أن نقول ان أحدهم ما كان يأمن الموت فى يوم من أيام حياته ، بل خطره ماثل أبدا فان ضمن الطعام لموسم من مواسم السنة فهو لا يضمنه للموسم التالى ، وان ارتاح فى خلال موسم الخصب من عداوة الطبيعة فهو لا يرتاح من عداوة القبائل الأخرى،الدائمة الاغارة والغزو والنهب والسلب ان بات الليلة ومن حوله أبله الكثيرة التى يسعد بامتلاكها ويفخر بكثرتها ، فهو — حرفيا — لا يأمن أن يصبحه الغد بغارة من عدو يذهب بها جميعا ، ولعل هذا هو السبب الذى سموا له المجموعة من الابل « هجمة » ، فهى مال تأتى به هجمة وتذهب به هجمة

لذلك كان احساسهم بقصر الحياة وتهددها الدائم حادا عنيفا ، وكان ادراكهم لتقلب الدهر قويا بليغا وقد رأينا فى أبيات الحكمة التى نظمها علقمة كيف تصدر عن الشاعر تلك الفلسفة الحزينة المتشائمة وكيف تحمله فى أحلك ساعات تفكيره الأسود على اليأس والسلبية ، فكل قوم مهما تبلغ عزتهم وكثرتهم معرضون لدواهى الدهر والناس يزيدون من شر الدهر بعدم تعاونهم على نوائبه والقدر الأعمى يسيطر على المصائر ، فبعض الناس ينال حظا سعيدا أنى توجه ، وبعضهم كتب عليه الحرمان الدائم والناس عامة يغلبهم الجهل ويندر بينهم الحلم فهم بسوء طباعهم أكبر عون للدهر على أنفسهم ، بل هم يأبون الا أن يزيدوا من شقائهم بتعرضهم للشؤم والهلاك دون ما ضرورة وكل حصن وان دامت سلامته على دعائمه لا بد مهدوم — وقد احتفظنا بألفاظه هذه لأننا لا نجد أوجز منها فى أداء فكرتها .

وأبيات طرفة مشهورة ذائعة ، معجبة رائعة ، فى تصـور نظرتهم اليائسة نحو حتم الموت ، وكيف يأتى فيسوى بين الناس جميعا كراما ولئاما ، مسرفين وبخلاء ، بل لعله يؤثر الكرام فيعجل اليهم :

كريم يروّى نفسـه فى حياته ستعلم إن متنا غداً أينا الصدى
أرى قبر نحّام بخيـل بماله كقبر غوىّ فى البطالة مفسد
ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صمّ من صفيح مسند
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى عقيلة مال الفاحش المتشـدد
أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفـد
لعمرك ان الموت ما اخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليـد

وبيته الأخير يروعنا بما فى تصويره البدوى من بساطة وصدق . لكن بيته الأول يلفتنا الى السر وراء هذا التشاؤم : انهم لم تكن لديهم عقيدة دينية تخفف من مرارة فكرة الموت ، وتؤملهم فى حياة أخرى تعقب الحياة الدنيا

فالحق أن الشعر الجاهلى ما عدا أبياتا قليلة جدا لا يصور الا فلسفة دنيوية محضا ، خالية من اليقين الدينى الذى يفعل فعله العظيم فى مداواة جروح الانسان وشفاء نفسه وتصبيره على كرب الحياة وتقلبها وعلى رهبة الموت ولذعه . ومهما تقرأ فى كتب التاريخ عن وجود بعض العقائد الدينية من سماوية وغير سماوية ، فان الشعر الجاهلى نفسه يثبت أن هذه العقائد كانت ضعيفة التأثير فى كثرتهم الغالبة ، ولم يكن فى دياناتهم الوثنية السائدة ما يغنى الانسان فى ذعره من الموت ، لأن سلطة آلهتهم وأربابهم كانت مقصورة على الحياة لا تتعداها لا الى الخلق ولا الى المعاد بل اليك زهير بن أبى سلمى نفسه : هذا شاعر

تقبل بلا شك طائفة من العقائد الدينية ، وآمن بالاله والبعث والحساب. لكن هل نجح هذا فى أن يخفف كثيرا من حزنه وتشاؤمه حين تأمل فى اضطراب الحياة الجاهلية وظلمها وانتهائها بالموت الأكيد ؟

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب	تمته ومن تخطىء يعمّر فيهرم
ومن هاب أسباب المنايا ينلنه	وإن يرق أسباب السماء بسلّم
ومن يعص أطراف الزّجاج فإنه	يطيع العوالى ركّبت كل لهذم
ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه	يهدّم ومن لا يظلم الناس يظلم

وأشعارهم فى حتم الموت وانقضاء نعيم الحياة كثيرة مختلفة الطول، قد يقتصرون على البيتين أو الثلاثة ، وقد يسهبون فى أبيات متوالية . استمع الى ما قاله الأسود بن يعفر فى القصيدة رقم ٤٤ من المفضليات ، وعد الى شرح المفضليات ان شئت أن تستعين بشرحها اللغوى :

نام الخلىّ وما أحسّ رقادى	والهمّ محتضر لدىّ وسادى
من غير ما سقم ولكن شفّنى	همّ أراه قد أصاب فؤادى
ومن الحوادث لا أبا لك أننى	ضربت علىّ الأرض بالأسداد
لا أهتدى فيها لموضع تلعة	بين العراق وبين أرض مراد
ولقد علمت سوى الذى نبّأتنى	أن السبيل سبيل ذى الأعواد
إن المنيّة والحتوف كلاهما	يوفى المخارم يرقبان سوادى
لن يرضيا منى وفاء رهينة	من دون نفسى ، طارفى وتلادى
ماذا أؤمل بعد آل محرّق	تركوا منازلهم ، وبعد إياد
أهل الخورنق والسدير وبارق	والقصر ذى الشرفات من سنداد
أرضاً تخيّرها لدار أبيهمو	كعب بن مامة وابن أم دؤاد

جرت الرياح على مكان ديارهم ... فكأنما كانوا على ميعاد
ولقد غنوا فيها بأنعم عيشة ... فى ظل ملك ثابت الأوطاد
نزلوا بأنقرة يسيل عليهمو ... ماء الفرات يجيء من أطواد
فإذا النعيم وكل ما يلهى به ... يوماً يصير إلى بلى ونفاد

تأمل كيف استولت هذه الأفكار على الشاعر حتى بدأ بها قصيدته ، على خلاف عادتهم فاذا كان هذا هو مصير أولئك الملوك العظام فى جناتهم الخصيبة ، فماذا يأمل البدوى التعيس فى صحرائه المجدبة ؟ لكن هل يستسلم هذا الشاعر الى اليأس اذن ؟ عد الى قصيدته فانظر فى الأبيات التالية كيف ينتزع نفسه انتزاعا عنيفا من أفكاره السوداء ليقبل اقبالا عنيفا على ملذات الحياة العاجلة ، من خمر خالصة ونساء بيض نواعم وركوب على حصانه الجواد يسرع به الى الأودية البعيدة ليصيد الحيوان الوحشى ، لكن يعود فى آخرها فيختم قصيدته بأن يقول ان هذا وذاك لا بقاء لهما

فإذا وذلك لا مهاه لذكره ... والدهر يعقب صالحاً بفساد

وهذه فكرة نجدها منذ أقدم الشعر الجاهلى الذى وصل الينا فهذا المرقش الأكبر يقول فى قصيدته رقم ٥٤ من المفضليات ، وهى قصيدة يبلغ من قدمها انها لم تستو بعد على الوزن العروضى :

ليس على طول الحياة ندم ... ومن وراء المرء ما يعلم
يهلك والد ويخلف مولود ... وكل ذى أب ييتم
والوالدات يستفدن غنى ... ثم على المقدار من يعقم

وما هذا الذى من وراء المرء والذى يعلمه المرء علما مؤكدا ؟ هو

الضعف والشيخوخة ثم الفناء الأبدي وهذا هو الشنفرى ، فى المقطوعة رقم ١٦٥ من باب الحماسة فى حماسة أبى تمام ، يعبر عن عدم ايمانهم بحياة تعقب الموت ، ويفضل أن يترك جسده للضبع تأكله على أن يوضع فى قبر لا فائدة فيه ولا جدوى من ورائه ، فى ثلاثة أبيات تقطع نياط القلوب :

لا تقبرونى إن قبرى محرّم ... عليكم ! ولكن أبشرى أم عامر !

إذا احتملوا رأسى وفى الرأس أكثرى ... وغودر عند الملتقى ثَمّ سائرى

هنالك لا أرجو حياة تسرّنى ... سجيس الليالى مبسلا بالجرائر

بل ان هذه الفكرة القديمة لديهم لم تختف تمام الاختفاء بعد مجيء الاسلام ، فاننا لا ندعى أن الاسلام قد أكسبهم يقينه بسهولة أو بسرعة ، فقد احتاج الى جهاد طويل ضد العقلية الجاهلية وهذا هو متمم بن نويرة ، وهو شاعر اسلامى صحابى ، يقول نفس الفكرة فى قصيدته رقم ٩ من المفضليات ، بعد أن وصف الخمر فيصور مصيره المحتوم فى أبيات عظيمة الروعة ، يتخيل فيها مجيء الضبع اليه وهو يحتضر فى رمقه الأخير ، مترقبة موته حتى تأكله وتطعم صغارها من لحمه :

ألهو بها يوماً وألهى فتية ... عن بثّهم إذ ألبسوا وتقنّعوا

يا لهف من عرفاء ذات فليلة ... جاءت إلىّ على ثلاث تخمع

ظلّت تراصدنى وتنظر حولها ... ويريبها رمق وأنى مطمع

وتظلّ تنشطنى وتلحم أجريا ... وسط العرين وليس حىّ يدفع

لو كان سيفى باليمين ضربتها ... عنّى ولم أوكل وجنبى الأضيع

ومن بيته الأخير يتضح لنا اباؤه أن يستسلم لموته المحتوم دون ما تحد أخير ، مع علمه بأن هذا لن يؤجل منيته ولن يفيده شيئا ثم يقوده هذا الى تذكر أعماله البطولية المجيدة فى حياته وكرمه المسرف الذى لا يندم عليه الآن ؛ فليس الضياع هو انفاق المال كيف يشاء ما دام حيا ولو قطع يده بمدية ، بل الضياع هو أن يموت وتأكله الضبع ، ومن هذا يسترسل فى تصوير جاهلى محض لحتم الفناء ، باذلا جهده فى أن يتقبله بجلد ورجولة كما تقبل صروف الحياة :

ولقد ضربت به فتسقط ضربتى ... أيدى الكماة كأنهن الخروع
ذاك الضياع ، فإن حززت بمدية ... كفّى ، فقولى محسن ما يصنع
ولقد غبطت بما ألاقى حقبة ... ولقد يمرّ علىّ يوم أشنع
أفبعد من ولدت نسيبة أشتكى ... زوّ المنية أو أرى أتوجع ؟
ولقد علمت ولا محالة أننى ... للحادثات ، فهل ترينى أجزع ؟
أفنين عادا ثم آل محرّق ... فتركنهم بلداً وما قد جمّعوا
ولهنّ كان الحارثان كلاهما ... ولهنّ كان أخو المصانع تبّع
فعددت آبائى إلى عرق الثرى ... فدعوتهم ، فعلمت أن لم يسمعوا !
ذهبوا فلم أدركهمو ودعتهمو ... غول أتوها والطريق المهيع
لابدّ من تلف مصيب فانتظر ... أبأرض قومك أم بأخرى تصرع
وليأتينّ عليك يوم مرّة ... يبكى عليك مقنّعاً لا تسمع

أنظر كيف استولت العقلية الجاهلية الخالصة على هذا الشاعر الاسلامى ، فلم يقف فى تفكيره المتشائم لحظة واحدة يسأل فيها « أين » ذهب آباؤه ، « وأين » سيذهب هو ، ليسعفه ايمانه الجديد

بأنه لن يذهب الى فناء تام وتأمل كيف لا يجد عزاءه فيما سيكون من حياة آخرة يجزى فيها كل امرىء بما قدمت يداه من خير أو شر ، بل يجد عزاءه فيما يستطيع أن يغنم فى هذه الحياة الدنيا من متع العيش ، وفى قدرته على أن يتحمل شنائعه

وهكذا كان الموقف الجاهلى لما لم يؤمن الجاهليون بغير هذه الحياة ، وجدوا حلا واحدا يخلق بكرامة الانسان ورجولته : أن يتحدى بقوته المفردة صروف الدهر ، وأن يبذل كل جهده فى استنزاف كل قطرة من الحياة قبل أن تنتهى انتهاءها الأبدى ولسنا نعنى استنزاف ملذاتها فحسب ، بل استنزاف مشاقها وآلامها أيضا فهم ينهبون كل متعة تقدمها الحياة نهبا شرها ، وهم يتحملون كل قسوة تسلطها عليهم فى جلد وصبر هم يؤمنون بهذه الحياة الدنيا ولا يؤمنون بغيرها ، فليجعلوها اذن حياة كاملة وافية ، حياة حادة عنيفة يحيون بعنف كل لحظة من لحظاتها ، وينفعلون بكل ما يستطيعون من نشاطها وحركتها قبل أن يخمدهم سكون الموت الأبدى فهم لم يروا بلسما لهم الا الصراع الصراع الرجولى الجلد ، الصراع المر اليائس المفروغ من نتيجته بين الانسان والقدر ، والصراع القاسى بين الانسان الجلد الصبور وبين قوى الطبيعة البدائية الهائلة العارية التى تتقاذفهم وتتلاعب بهم فى كل ساعة من ساعات حياتهم ، والصراع العنيد بين القبائل فى تزاحمها على الرزق الزهيد واحتفاظها بالعداوات والثارات على تعاقب الأجيال . وفى هذا الصراع المتعدد الأركان وجدوا انتقامهم الأكبر الذى يردون به على قسوة القدر والطبيعة والانسان جميعا

فشعرهم يمثل الانسان ، وحيدا فى الكون ، دون عقيدة تسنده ، أو أمل فى حياة أخرى تلهمه العزاء والتفاؤل . فاعتمدوا اعتمادا كليا

على الانسان نفسه ، على قوته فى الشجاعة والمخاطرة وفى الجلد والتحمل الى أقصى حدودها البشرية يريد الانسان أن يثبت نفسه فى اباء ورجولة وشمم أمام كل التحديات التى تتحداه لذلك يدور شعرهم على الانسان وحده ، فى علاقته بعضه ببعض ، وفى تقلبه فى أركان الطبيعة القاسية الكنود ، وفى علاقته بالحيوان من أليف ووحشى ، وفى صموده الى آخر لحظة يستطيعها أمام القدر والشيخوخة والتغير والموت والفناء

فى مواجهة هذا الفناء الذى اعتقدوا أنه مصيرهم الوحيد ، كان رد الشاعر الجاهلى أن تطرف فى تأكيد حياته الحاضرة ، كما تطرف فى الايمان بها « ان هى الا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما نحن بمبعوثين ». « ما هى الا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا الا الدهر » . فاندمج فى هذه الحياة أتم اندماج يستطيعه ، وعنى فى شعره بوصف الحياة والحركة والنشاط والجنس والولادة والانتاج والنمو والتكاثف فى الانسان والحيوان الأليف والحيوان الوحشى والنبات . وعنى فوق كل شىء بتصوير الصراع من أجل الحياة ، الصراع بين الأحياء والأحياء ، والصراع بين الحياة وقوى الطبيعة المعادية المميتة واستنفد آخر رجفة من الانفعالات البشرية البدائية التى تصدر عن اللاوعى للجنس البشرى . ومن هنا جاء تعاطفه الكبير مع الحيوان الوحشى حين يروى قصة حياته ، كما رأينا علقمة يفعل فى قصة الظليم ، وكما سنرى شعراء آخرين يفعلون فى قصة الحمار الوحشى وقصة الثور الوحشى . فهو يجد فى هذه الوحوش زملاءه فى كفاح البقاء ضد الفناء ، وصراع الكائن الحى ذى الحاجات والرغبات الحيوية مع قوى الطبيعة القاسية المعادية أو الصماء غير المكترثة ومن هنا كانت كل حواسه الخمس

حادة مرهفة ، يستقبل بها الحياة والوجود والكينونة بأقصى طـاقة عضلية وعصبية وعقلية يستطيعها ، ويتغلغل الى أعمق قرار يقدر على بلوغه ، ويرتفع الى أعلى شحذ يطيقه ، قبل أن يدهمه الخمود الأبدى .

لذلك كان شعرهم شعر هذه الحياة بكل حدودها وكل امكانياتها الفانية ، فمن وراء هذا الشعر يكمن احساسهم بالزمن ومأساة انقضائه احساسا قويا بليغا عظيم المرارة تجلى هذا الاحســاس فى مختلف موضوعاتهم الشعرية فى وصفهم لرحيل المحبوبة وانفصام الصداقات وتبدد الشمل وخراب الديار التى كانت آهلة . وانقضاء الربيع الرحيم الخصيب ومجيء الصيف الجاف الحار والشباب الذى يولى سريعا بكل عنفوانه ومباهجه وملذاته . ومصارع الحيوان الوحشى . وتقلبات الصراع بين الانسان والانسان من نصر الى هزيمة ومن حياة الى موت . ففلسفتهم فى الموت والحياة لم تنحصر فى قسم الحكمة من قصائدهم ، بل شاعت وتغلغلت فى أقسامها الأخـرى فمن ورائها جميعا تكمن الحقيقة الرهيبة ، حقيقة الموت والفناء التى تنتظر كل مخلوق وكل حالة . بل حين نقرأ وصفهم لمجالس لذتهم ولهوهم واستمتاعهم بمباهج الحياة لا ننسى أن تلك الفكرة الرهيبة لا تزال كامنة فى أعماقهم ، فان نسينا فهم يذكروننا بها كما ذكرنا الأعشى بعد أبياته المطربة فى معلقته اذ قال

فى فتية كسيوف الهند قد علموا أن هالك كل من يحفى وينتعل

وما أكثر ما ينتقلون من وصف اللذة والبهجة الى وصف الموت والفناء ، وما أكثر ما يمزجون فى الأبيات القليلة المتتالية بين البهجـة والتشاؤم ، والفرحة والحزن وهم يحاولون فى بعض أشـعارهم أن يقنعونا بألا تناقض ، فنفس الحقيقة التى تثير حزنهم وتشـاؤمهم هى الحقيقة التى تدفعهم الى تلذذهم العنيف بكل ملذات الحياة يقول أحد شعراء الحماسة (المقطوعة رقم ٣٢ من باب النسيب)

هلمّ خليــــلى والنواية قد تصبى هلمّ نحىّ المنتشين من الشّرب
نُسَــــلٌ ملامات الرجال برية ونَفِرِ شرورَ اليوم باللهو واللعب
إذا ما تراخت ساعة فاجعلنّهــا لخير فإنّ الدهر أعضل ذو عضب
فإن يك خير أو يكن بعض راحة فإنك لاق من غموم ومن كرب

ويقف آخر (المقطوعة رقم ٣١ من نفس الباب) عشرة أبيــات كاملة على وصف ملذاتهم من الخمر والمنادمة وأكل اللحم وركوب الركائب النجيبة ، ثم يقول فجأة :

فبتنا بين ذاك وبين مسك فياعجبا لعيش لو يــدوم

ثم يعود فى البيت التالى الى وصف القيــان المغنيات والنســاء الجميلات المترفات ، ويعقبه مباشرة بهذين البيتين يختم بهما قصيدته :

نُطوّف ما نطــوّف ثم يأوى ذوو الأموال منّــا والعديم
إلى حُفَــر أسافلهن جُــوف وأعلاهن صــفّاح مقــيم

وهذا شاعر آخر (المقطوعة رقم ١٠ من باب الأدب) يصور نفس الموقف فى أبيات قصيرة الوزن عظيمة الاهتزاز والاثارة ، ووزنها أيضا خارج على عروض الخليل ، الأمر الذى يشهد بقدمها

إن شــواء ونشوة وخبب البــازل الأمون
يجشمها المرء فى الهــوى مسافةَ الغائط البطــين
والبيض يرفلن كالدمى فى الرّيْط والمُذْهَب المصون
والكثر والخفض آمنــاً وشرع المزهر الحنــون
من لذة العيش ، والفتى للدهر ، والدهر ذو فنون
والعسر كاليسر ، والغنى كالعدم ، والحى للمنون
أهلكن طسما وبعده غذىّ بهم وذا جدون

وأهـــل جاش ومأرب　　وحيّ لقمان والتقـــون

بل ذلك هو سيدهم جميعا فى تصوير هذه النظرة السوداء ، الفتى الذى مات مقتولا فى سن العشرين ، ولكنه لحسن حظ أدبنا العربى ترك لنا معلقته الباهرة قبل ميتته المبكرة ، وضمنها أبياته التى لا ندرى أنعجب بعاطفتها الملتهبة وأدائها الفنى المتقن ، أم نرتاع من هـــذه الحساسية المفرطة التى حملت فتى لم يبلغ العشرين على أن ينفعل بهذه الخواطر الرهيبة التى لا تشتد علينا عادة الا حين يدركنا الهرم . فعد الى أبياته التى رويناها منذ صفحات (ص ٤٢١) وافهم منها سبب موقفه الذى صوره فى الأبيات التى تسبقها من معلقته

ألا أيهـذا اللائمى أحضر الوغى　　وأن أشهد اللذات : هل أنت مخلدى

فإن كنت لا تستطيع دفع منيّتى　　فدعنى أبادرها بمـا ملـكت يدى

ولولا ثلاث هنّ من عيشة الفتى　　وجدّك لم أحفل متى قام عوّدى

ثم يذكر هذه الثلاث ، وهى شرب الخمر ، والاسراع على ظهر حصانه الذكى لاغاثة المستغيث به من عدوه ، والاستمتاع بالمرأة الحسنة الخلق السمينة الناعمة　وعد الى المواضع الأخرى فى معلقته التى يصور فيها اندفاعه العنيف فى طلب ملذات هذه الحياة فى أبيات عظيمة النشوة والتوتر العصبى .

هذا هو دين الجاهليين ان حق له أن يسمى دينا　الايمـان بالحياة الحاضرة والايمان بها وحدها ، وسبق الموت بقضاء كل رغباتهم من حيويتها ونشاطها ولذتها وألمها ومباهجها ومشاقها ، كما لخصها أحدهم (فى المقطوعة رقم ٣٨ من باب الحماسة فى حماسة أبى تمام) :

متى يأت هذا الموت لا تلف حاجة   لنفسى إلا قد قضيت قضاءها

اذا كان هذا هو موقف الانسان الجاهلى الحساس من الـكون والحياة ، حين حرم نعمة الايمان الدينى وشفاءه ، فالشعراء الجاهليون أعظمهم به احساسا ، وأقواهم له تصويرا . فشعرهم هو متنفس موقفهم الدنيوى ، وشعرهم نفسه كان تحديا آخر عظيما تحدوا به الموت والفناء فبه يقهرون الموت والفناء القهر الوحيد المتاح للانسان فى هذه الدنيا اذ به خلقوا شيئا جديدا من ذات أنفسهم وصميم أحشائهم وأعصابهم وأنسجة عقلهم ، لكنه منفصل بوجوده الذاتى ، فهو يبقى بعد أن يفنوا هم وهذا من أعظم الدوافع التى تدفع الانسان ، مؤمنا وملحدا ، الى الخلق الفنى اذا كان قد كتب عليه الزوال بجسمه وشخصيته من هذه الدنيا ، ومهما يكن من ايمانه بحياة آخرة ، فهو يحب أن يخلف من ورائه خلفا يبقى . واذا كان البشر العاديون يجدون فى الولد عوضهم الكافى عن زوالهم من الدنيا ، فالفنان لا يجده الا فى خلقه الفنى .

هم اذا كانوا قد انتقموا من الموت بكل الوسائل والحيل الأخرى ، باللذة ، بالحب ، بالخمر والنساء والشواء والغناء والندامى والعطر والزهر ، بركوب الابل النجيبة والخيل الكريمة ، بالصبر على السفر المجهد ، بالصيد ، بالقتال واثبات الشجاعة الكبيرة بل الاقدام المتهور ، بالانفاق المجنون للمال حين يجدونه ، فقد وجدوا انتقامهم الأكبر ، وعزاءهم الأكبر ، فى نظمهم الشعر فالشعر سلاحهم الأقوى ضد الزمن ، وردهم الأثبت على قسوة الحياة وتقلب الدهر وحتم الموت ، لأنه ـــ هو وسائر الفنون الرفيعة التى لم يكن لهم نصيب فى انتاجها ـــ أعظم اختراع صنعه الانسان وقرر به انسانيته وأكدها وضمن لها الخلود والتجدد فى هذه الدنيا ، وغاص به فى أعماق نفسه الحية

يزيدها تفهما ووعيا ، وأعاد به تجاربه الحية فازداد بها انفعالا وحساسية واحاطة ، وقرر به موقفه من الكون واستعلاءه على الزمن وسخريته من الموت الرهيب فبالشعر يعبرون عن نشوتهم بمجرد كونهم أحياء لا يزالون يحتفظون بالحياة مهما يكن من شرورها ، ويتجاهلون الفناء مهما يكن من حتمه ، ثم بالشعر يأملون أن يبقوا من أنفسهم قسما لا يفنى بفنائهم ، بل يظل مخلدا لتجاربهم وعواطفهم وأفكارهم ونظرتهم إلى الكون والوجود والحياة والموت نفسه

شيء آخر جليل قدمه اليهم نظم الشعر فى حياتهم المضطربة ذات الانفعالات الطائرة الثائرة ، وطباعهم التى شكا أحدهم اسراع الجهل اليها ، كان الخلق الفنى يعطيهم مجالا لا نظير له لضبط الانفعال والتنظيم الخاضع للقواعد فلنتذكر أن الانتاج الفنى ، مهما يبد انا ثائرا فائرا ، لا يتسنى للفنان الا اذا ملك زمام انفعالاته المباشرة وأرغمها على قدر من الهدوء والروية حتى يحسن فهمها ويتم الاحاطة بها ويجيد تنظيمها لكى يعيدها فى صورة فنية تكفل بقاءها وتخليدها واثارة نظيرها فى متلقى فنه وما كان هناك فى حياتهم البدوية مجال آخر يستطيع أن يعطيهم اللذة الخاصة العظيمة التى يجدها الانسان فى الضبط والترتيب والتنظيم بل نستطيع أن نزيد على هذا فنقول ان حياتهم البدوية القائم أغلبها على الهدم والتدمير والتخريب والابادة ، والتى لم يعرف فيها معظمهم زراعة أو صناعة أو معمارا ، لم تقدم لهم فرصة للخلق والبناء سوى فرصة الانتاج الشعرى ـــ اذا استثنينا الولادة والنسل ، وهو نشاط يشركهم فيه الحيوان الأعجم ، فليست فيه انسانية متميزة يستطيع أن يعتز بها الانسان على غيره من المخلوقات ، ويثبت بها تفوقا خاصا

تم الجزء الأول

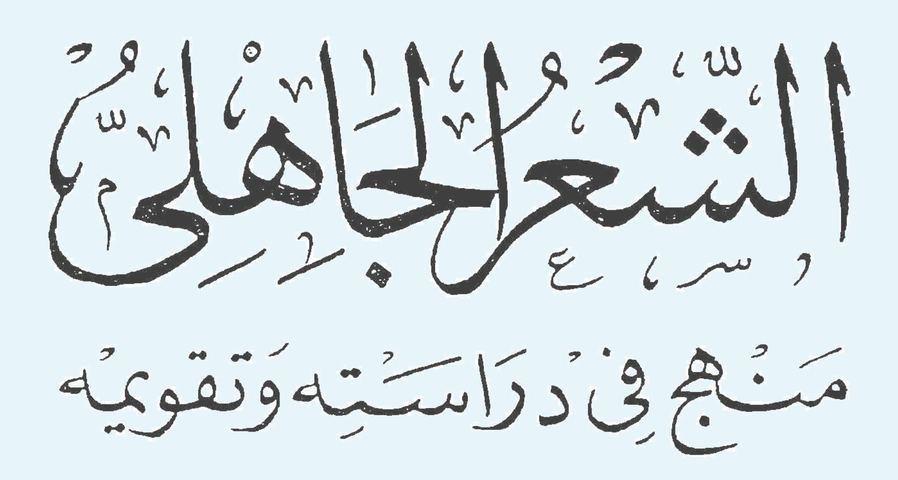
فهرس الجزء الأول

صفحة

الفصل العاشر

فلسفة الموت والحياة

الثمن ١٠٠ قرشا



في جزءين

تأليف

الدكتور محمد النويهي

الجزء الثاني



الناشر

الدار القومية للطباعة والنشر

القاهرة



في جزءين

تأليف
الدكتور محمد النويهي

الجزء الثاني



الناشر
الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة

الفصل الحادى عشر

الوحدة الحيوية

من النسيب الى الناقة الى الظليم الى حمار الوحش الى الخمر الى الهجاء

حقيقة تبدت لنا من دراستنا المفصلة لقصيدتى الحادرة وعلقمة أن الحكم الشائع فى نقدنا الحديث على القصيدة الجاهلية بخلوها من الوحدة الفنية أو العضوية يحتاج الى قدر من التعديل ولنحدد منذ البدء موقفنا بأن نقول : اننا وان وافقنا على هذا الحكم فى عمومه ، نعتقد أنه يتعسف — على يد بعض قائليه — فى تطبيق المفهوم الغربى للوحدة على شعرنا القديم ، وأنه فى تعسفه هذا يهمل جوانب كان ينبغى أن يدخلها فى حسابه ، لا لغرض العدل والانصاف وحده ، بل من أجل صحة التقدير واكتمال التذوق الفنى لهذا الشعر ، فلعلنا لو تعمقنا هذه الجوانب لاستكشفنا نوعا مختلفا من الوحدة بين متعدد أقسام القصيدة

فلنشرح ما نعنيه بموقفنا هذا لا شك ان دراستنا للأدب الغربى قد أكسبتنا فهما جديدا بما ينبغى لكل قصيدة من وحدة فنية ، تقوم على تنمية الشاعر تنمية عضوية لأقسامها المتعددة أحدها من الآخر . فليس معنى هذه الوحدة — كما اعتقد بعض من تناولوا هذه المسألة — أن تحتوى القصيدة على موضوع واحد ، لأنه ما من قصيدة ذات طول

تستطيع أن تنحصر فى موضوع واحد لا فى الأدب العربى ولا فى الأدب الغربى انما يتحقق ذلك فى القصيدة ذات العدد القليل من الأبيات ، قل من العشرة الى العشرين أو زهاء ذلك لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام فى العاطفة المسيطرة ، وفى الاتجــاه المركزى نحو حقائق الكون وتجارب الحياة . والشاعر يحقق هذه الوحــدة فى بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيبا يقوم على النمو المطــرد ، بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءا عضويا مقنعا ، ويقود الى لاحقه بنفس الطريقة ، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة فى توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزى ، حتى اذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدريج دخولا فى عاطفتها وبصرا باتجاهها ، فتركت علينا فى النهاية أثرا فنيا موحــدا متكاملا لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذى كان يتخذه .

صحيح أن هذا النمو المطرد يحمل الشاعر على أن يعدد من صوره التى يستخدمها لتجلية عاطفتــه واتجاهه ، وربمــا يقوده الى موقف « مختلف » بعض الشىء عن الموقف الذى بدأ به . لكن هذه الصــور على تعددها ينبغى أن تكون متآلفة متعاونة على اداء هدفها الجوهرى ، وهذا « الاختلاف » ينبغى ألا يصــل الى درجــة التناقض والتنافى أو الانقلاب التام فى الاتجاه . بل ينبغى أن يقنعنا بأنه قد تطور تطورا حتميا من انعام الشاعر نظره فى تجربته واستكماله لجوانب فيها لم يكن قد انتبه لها أول ما بدأ يعالج التجربة . هذا التطور فى النظرة والموقف هو اذن شىء طبيعى نقبله بل هو شىء ضرورى ننتظره من كل قصيدة طويلة ، والا لم يكن لطولها داع ولا مبرر وكان الأفضل لها أن تكون

أقصر ، لأن سائرها لا يكون الا اطنابا لا فائدة فيه أو حشـــوا يهبط بقيمتها أو بلغيها .

أما اذا وصل الاختلاف الى درجة التنافى أو الانقلاب فقـــد كان يجب على الشاعر أن يتوقف فورا عن المضى فى قصيدته وأن يعيد النظر والتفكير فى دافعه وهدفه حتى يلغى أحد القسمين المتنافيين ، أو على أقل تقدير أن يخصص لكل منهما قصيدة مستقلة توفيه حقه على حدة .

ولنذكر هنا اننا وان طالبنا الشاعر بوحدة العاطفة والاتجاه فى كل قصيدة لا نطالبه بها بين جميع قصائده لأننا ندرك أن الشاعر ــــ مثله مثل كل انسان ــــ تعرض له فى مختلف أوقاته عواطف واتجاهات متناقضة بتغير نوع تجربته أو تغير مزاجه ونظرته الفكرية والعاطفية وتغير رد فعله على التجارب تبعا لذلك .

فلنفكر قليلا فى هذا المفهوم للوحدة الفنية ، أى وحدة الأثر الجمالى الذي تتركه القصيدة على قارئها ، وما يقوم عليه هذا المفهوم من وحدة عضوية ، أى انسجام الأجزاء التى ركب منها الشاعر بناءه العام للقصيدة ونمو هذه الأجزاء وتطور بعضها من بعض بحيث تكون جميعها بنية موحدة متكاملة . نجد بعد تفكير قليل أن هذا المفهوم لا يتحقق للشاعر الا اذا توفر له شرطان : أحدهما وحدة الباعث أو الدافع الذى دفعه الى نظم قصيدته ، وثانيهما وحدة الغاية أو الهدف الذى يهدف اليه من نظمها أما ان تعددت البواعث أو سمح لها بالتعدد ، أو شتت مجهوده فى محاولة تحقيق غايات مختلفة ، فان قصيدته تنهدم وحدتها العضوية وتنهدم تبعا لذلك وحدتها الفنية ، فلا تترك على قارئها الا أثرا مختلطا مضطربا متناقضا

وقد اضطررنا الى تقديم هذا الشرح لمعنى الوحدة الفنية أننا وجدنا كثيرين ممن طرقوا هذا الموضوع ، سواء منهم من ينفى هذه الوحدة عن شعرنا القديم ومن يثبتها له ، لم يفهموا معناها الصحيح فيما بدا لنا من كلامهم وقد حاولنا أن نجعل شرحنا واضحا بقدر ما نستطيع ، ولعله سيزداد اتضاحا كلما مضينا فى هذا الفصل قدما. وكم كنا نود لو سمح لنا المجال الراهن بأن نقدم دراسة مفصلة لاحدى القصائد الانجليزية الطويلة نبين بها كيف يتطور كل قسم منها من سابقه تطورا مقنعا ، وكيف تتعاون صور القصيدة وأقسامها على ابراز باعثها الجوهرى وتحقيق غايتها الأساسية بتآلف وتكامل وانسجام حتى تحمل الى قارئها عاطفتها الغالبة واتجاهها المركزى بلا تشتت أو اضطراب أو تناقض فتكون كل صورها وأقسامها المتوالية كموجات البحر المتعاقبة ، يدفع كل منها الآخر فى نفس الاتجاه حتى يبلغ التيار المستمر غايته اما الى البر فى حركة المد واما بعيدا عنه فى حركة الجزر ، ولا تضطرب هذه الموجات فيما بينها وتتعاكس فيلغى بعضها بعضا وتنعدم الحركة الوحدة المستمرة ولا نحصل الا على حشد فوضوى من الحركات المتعاكسة لا يحقق غاية ولا يبلغ هدفا وهذا يكون بالطبع ضد غرض الفنان الأكبر فى تنظيم الدوافع وفرض الوحدة الغائية على تصوره الفنى لحقائق الوجود والتجربة الانسانية

هذا المفهوم للوحدة الفنية فى الأثر ، وما تقوم عليه من وحدة عضوية فى البناء ، لا يتحقق فى العدد الأكبر من القصائد الطويلة — ولينتبه القارىء الى قولنا « الطويلة » — فى شعرنا القديم هذا ما نسلم به ولا نحاول فى ملاحظاتنا القادمة أن ندحضه ، بل نحن نخالف

الذين دفعهم حبهم القوى لشعرنا القديم الى محاولة انكاره وعلى رأسهم أستاذنا الكبير الدكتور طه حسين ، الذى ادعى فى « حديث الأربعاء » لقصائد الشعر القديم كلها ما سماه بالوحدة المعنوية ، وانها وحدة متقنة متمة اتماما لا شك فيه ولا غبار عليه وقرر أن كلا منها قد جاءت ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله وأشده ملاءمة للموسيقى ، وان ما قد يوجد فيها من تفكك انما مرجعه الى قصور ذاكرة الرواة وما أحدثت من الاضاعة والخلط والاضطراب وجاء الى معلقة لبيد فادعى أنها بناء متقن محكم لا تستطيع أن تقدم فيه وتؤخر أو تضع بيتا مكان بيت دون أن تفسد القصيدة وتشوه جمانها ودون أن تفسد البناء كله وتنقصه نقصا فالشعر العربى القديم « كغيره من الشعر » قد استوفى هذه الوحدة المعنوية فلما حاول أستاذنا أن يثبت رأيه اذا به يروى الأبيات الافتتاحية من معلقة لبيد ، وهى الأبيات التى يصف فيها الديار المهجورة وما توالى عليها من الأمطار وما سكنها من الحيوان الوحشى ، فيقول انك لا تستطيع أن تقدم فى هذا القسم ولا أن تؤخر ، وانما أنت مضطر الى أن تدعه كما وضعه صاحبه . ثم يقول ان وصوله من هذا القسم الى ناقته هو وصول يسير لا تكلف فيه ولا تصنع ولا جهد ولا مشقة .

وهذا قد يكون صحيحا على تلك الأبيات (بل انه لصحيح) لكن أستاذنا الجليل فى حبه العظيم للشعر القديم ، ومحاولته النبيلة أن يحببه فى قلوب القراء المحدثين من الشباب ، قد أغفل المعنى الصحيح للوحدة المطلوبة . فليست هى ما يضرب به المثل من التتابع المنطقى بين أبيات القسم الواحد من القصيدة ، بل هى ما شرحنا من النمو العضوى والتطور المطرد بين الأقسام المتعددة للقصيدة لا وليس هذا النمو

والتطور هو ما سماه النقاد القدامى ، ووافقهم عليه أستاذنا ،« التئام الأجزاء » ، وما سماه علماء البديع حسن التخلص ، وحسن التحيل ، وحسن النسق . وسائر ما ذكروه من محسناتهم البديعية التى يبدأونها بحسن الابتداء أو براعة المطلع ، وينهونها بحسن الختام — معتقدين أنهم بهذا الترتيب لأبوابهم يحققون فى تأليفهم العلمى الشروط التى يطالبون بها الأديب فى خلقه الفنى !

أضف الى هذا كله أن ما حققه لبيد من الترابط المعنوى بين أبيات القسم الافتتاحى من قصيدته ، لا يحققه كثير من الشعراء القدامى بين أبيات القسم الواحد من قصيدتهم ، كما سنضرب المثل فى فصلنا هذا ، ولا نستطيع فى كل حالة أن نرجع العيب الى ذاكرة الرواة وما أحدثت من الاضطراب والخلط والاضاعة نحن اذن نسلم بانتفاء الوحدة العضوية فالفنية عن أكثر القصائد الطويلة فى شعرنا القديم فلنعد النظر مثلا فى عينية الحادرة ، نجد تنافرا عضويا وفنيا لا يقبله الذوق الحديث بين غزلها الافتتاحى وبين ما تلاه من فخر قبلى ثم فخر شخصى لسنا نعنى بهذا مجرد أن الشاعر قد انتقل فجأة ولم يأت بما يسمونه حسن التخلص أو التحيل ، فاننا فى حقيقة الأمر نفضل انتقاله المبتور على تخلص المتخلصين وتحيل المتحيلين ولكن نعنى أن بين الموضوعين تنافرا فى العاطفة ، وتنافرا فى الهدف ، لا يستسيغهما الذوق الحديث كذلك فى ميمية علقمة فى انتقالها من النسيب التقليدى الى ما يليه من وصف الناقة ، وان يكن الشاعر قد تحيل لهذا الانتقال بقوله « هل تبلغنى بأخرى الحى اذ شطحوا جلذية » أين حديثه الحزين الشاكى عن سلمى محبوبته من حديثه المفتخر المزدهى الطروب عن ناقته ولسنا نعنى الآن اقتناعنا أو عدم اقتناعنا بصدق حزنه ،

فحتى لو كان حزنه صادقا لظلت العاطفتان متنافرتين تنافرا غير سائغ للذوق الحديث

فلنتذكر حقيقتين أخريين زادتا من تفكك الشعر القديم ، وقامتا عقبتين عسيرتين دون تحقيق الشاعر لما تتطلبه الآن من التآلف والتكامل بين أقسام القصيدة أولاهما الوحدة اللفظية والمعنوية التامة لكل بيت ، ووجوب انفصاله لفظيا ومعنويا عن كل بيت آخر من الواضح أن هذه المواضعة الفنية قد زادت من ميل الشاعر القديم الى بتر أجزاء قصيدته بعضها عن بعض ، وسهلت له التقلب والاستطراد والانتكاس ، كما أنها شجعته على أن يفرد كل بيت بصورة قائمة بذاتها ، وهذا الافراد فى حد ذاته لا ضير فيه لو استطاع أن يبقى صوره المتتابعة — كما استطاع بعضهم فعلا فى القسم الواحد — متآزرة متكاملة فى توضيح دافعه الأساسى وهدفه المركزى لكن لما كان الكثيرون منهم غير قادرين على هذا ، وجدوا فى استقلال البيت بلفظه ومعناه محرضا قويا على التمادى فى تفككهم وتشتيتهم الى حد التمزق والتفسخ . وهذا عيب فنى بدأت آثاره تظهر فى الشعر الجاهلى نفسه ، لكنها لم تستفحل الا فيما تلاه من العصور ، حين أصروا على اطاعة نفس المواضعة بعد زوال العلل التى كانت تبررها أو على الأقل تسامحها .

وأما الحقيقة الثانية فقد تبدو فى ظاهرها عاملا مساعدا على الوحدة العضوية والفنية لا معارضا لها وهى قيام الشكل العروضى على وحدة الوزن والقافية فى القصيدة كلها من أول بيت الى آخر بيت فيها لكننا اذا دققنا فيها النظر استكشفنا خطرها العظيم ، وهو أن

تخدع الشاعر بوحدتها الشكلية المحض المفروضة من الخارج فلا يسعى فى أن يحقق الوحدة الداخلية المبنية على وحدة الباعث العاطفى ووحدة الهدف الفنى ، وهذا يزيد من ميله الى تفكيك الصور وبعثرة الأغراض ويقلل من حاجته الى تنمية البنية الشاملة لقصيدته من أقسام متطورة متآلفة فى تحقيق البناء العضوى الموحد ، مكتفيا بما تحققه وحدة الشكل من انسجام ظاهرى قالبى ، صارفا النظر عما تخفيه من تفكك داخلى وتشتت مضمونى

وهذا أيضا خطر قد تحقق فى الشعر الجاهلى نفسه ، لكنه هو الآخر لم يستشر خطبه الا فيما تلاه من العصور ، حين تغيرت حياة العرب من بداوة مترحلة الى حضارة مقيمة ، واختلفت تجاربها ومشاكلها وآمالها اختلافا كبيرا ، فزال ذلك المبرر الذى كان يجيز للشاعر أن يبدأ قصيدته بوصف الأطلال والحنين الى القبيلة المفارقة والمحبوبة الهاجرة ، ثم الانتقال الى وصف ناقته وتشبيهها بمختلف التشبيهات ، ثم الانتقال الى غرضه التالى من مدح أو هجاء أو فخر أو غيره . أضف الى هذا ان تخلصات الجاهليين كانت على تصنعها محدودة فى حدود معقولة ، كما أشار الدكتور طه حسين فى تخلص لبيد من وصف الديار الى ركوب الناقة . بل كان بعضهم لا يصطنع أى تخلص ويكتفى بأن يقول «دع ذا» أى دع الآن هذا النسيب وانفذ الى موضوعك الجديد من وصف للناقة أو مديح أو غيره لكن من تلوهم أخذوا يتنافسون فى اظهار المهارة والشطارة بالتخلصات المبعدة فى الغرابة ، وحين نمت فنون البديع زادتهم تكلفا وحذلقة صنعة ، حتى تردوا فى هوى سحيقة من الكذب الفنى والغثاثة واعوجاج الذوق

هذه الحقيقة الثانية ، اضرار الوحدة الشكلية الخارجية بالوحدة الداخلية العضوية ، قد فصلنا الحديث عنها فى كتابنا الماضى « قضيــة الشعر الجديد » . حيث بينا ان الوحدة العضوية قد تقتضى الشاعر أن ينوع من وزنه ونظام تقفيته ــ أو يحمله على نبذ القافية ــ حتى يحتق الاتحاد بين مضمونه وادائه فى الموجات المتعاقبة من قصيدة فاذا نحن عدنا الآن الى ميمية علقمة تذكرنا كيف خانه بحر البسيط حين جاء فى قصة الظليم الى الفصل الذى يعدو فيه عدوا سريعا متلاحقا مجهدا لبلوغ أدحيه . وقد كان نصيب علقمة من الاتقان يزيد اضعافا لو سمح له التقليد الشعرى بأن يترك بحر البسيط الى بحر أكبر انسجاما بايقاعه العام مع الحركة التى يريد أن يصورها . وربما كان أيضا يترك قافيته المطلقة المردوفة الموصولة باللين الى نوع آخر من أنواع القافية ويغير رويها الميمى الى روى آخر ، فيحقق بهذا كله اتحادا أكبر بين المضمون والأداء .

لكننا بعد كل هذا التسليم نعود فنقول انتا نسرف اسرافا كبيرا اذا تسفنا فى مطالبة الشعر القديم بما نفهمه الآن من الوحدة ، فسخطنا عليه ان لم يحققها ، ولم نرض عنه الا اذا حققها لا شك اننا يحق لنا أن نطالب شعراءنا المحدثين بأن يحققوا لنا هذه الوحدة فيما ينتجون الآن من قصائد ، لأن ذوقنا الحديث قد تطور بحيث صار يتطلبها تطلبا ضروريا فى الشعر الحديث . لكن من التجنى أن نطالب القدامى بمفهوم للوحدة لم يدركوه ولم يحتاجوا اليه. اننا بهذا ان أثبتنا أننا قدتثقفنا ثقافة حديثة وطورنا ذوقنا تطويرا جديدا ، نكون قد أثبتنا فى الوقت نفسه عجزنا عن مقدرة هامة جدا ، هى القدرة على تذوق الأدب القديم فى حدوده الخاصة ، ونكون قد اتخــذنا موقفا خاطئا من أســاسه

فى الاقبال على الأدب القديم . فالموقف الوحيد السليم هو ان نحاول اولا أن ننظر اليه بنظرة اهله ، وان تتذوقه بتذوقهم ، وان نستخرج منه المقاييس التى يحق لنا أن نطبقها عليه ليس معنى هذا اننا تتنازل عن حقنا فى ان نعود فنصدر حكمنا « النهائى » على انتاجهم كما يشاء ذوقنا ، فنصفه ان شئنا بالتمزق وانعدام الوحدة ، لكننا لا نستطيع استعمال هذا الحق ، ولا يجوز لنا استعماله ، الا بعد ان نكون قد بذلنا ما شرحناه وكررنا شرحه فى طول كتابنا هذا وعرضه من واجب التعاطف مع الشعراء القدامى ، والنظر الى الأشياء بعيونهم والاستماع اليها بآذانهم ، والاقبال عليها باتجاههم الفكرى ونزعتهم العاطفية ، حتى نشاركهم أقوى مشاركة فنية نستطيعها ، وبهذا نستطيع أن نقدر القيمة الصحيحة الكاملة لانتاجهم ، ونستخلص منه أكبر ما نستطيع من المتعة والفائدة وحين نستوفى قيمته الخاصة ونقدرها حق قدرها فى ذاتها ، يكون لنا بعد هذا — لا قبله — أن نصدر حكمنا المقارن عليه ، وأن نستنبط منه الدروس والعبر التى تفيدنا فى تطوير شعرنا الحديث ، وأن نسعى فى استكمال نقائصه وسد خلله فيما ننتج «الآن» من انتاج شعرى .

الموقف الصائب اذن هو نستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التى نستخدمها فى تفهمه وتذوقه وتقديره ، ومعنى هذا فى موضوعنا الراهن هو أن نقبل كل قسم من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة أو قصيدة منفردة ، فنبذل جهدنا فى تعرف جماله الخاص ، واستكشاف دافعه المستقل وهدفه القائم بذاته ، منفقين أقصى مقدرتنا التعاطفية والتخيلية فى تعمقه وتذوقه والاستجابة له . وما يدرينا لعلنا لو فعلنا ذلك بكل قسم من أقسام القصيدة ، لاستطعنا أن

نستكشف في ذلك الشعر القديم أو بعضه ، لا نقول وحدة عضوية وفنية تشبه الوحدة الغربية ، بل نقول بناء شعريا من نوع مختلف ، ليس متهدما كما يخيل الينا اذا نظرنا اليه بالنظرة الغربية ، بل له انسجامه الخاص الذى لا يمجه ذوقنا اذا أحسن تفهمه والتعاطف معه

هذا البناء الشعرى لم يعد يكفى فى اقناعنا به ما يقوله النقاد القدماء ويردده بعض النقاد المحدثين اذ يصفون كيف يأتى الشاعر القديم على ظهر ناقته الى ديار القبيلة المهاجرة ، فينعم النظر فى هذه الديار ، ويتذكر ذكرياته الحزينة لأهلها ولمحبوبته ، ثم يسرع بناقته للفرار منها ، فيصف سرعة ناقته واكتمال خلقها ، ويشبهها بما يعن له من الحيوان الوحشى ، ثم يمضى على ظهرها الى ممدوحه ليمدحه أو الى قبيلته ليفخر بها أو الى مجالس لهوه ليلهو فيها هذا التفسير ان أقنعنا بصدق النسيب الافتتاحى — وهو أحيانا لا يقنعنا حتى بهذا — فانه لا يقنعنا اقناعا كاملا بترابطه بما يليه من موضوعات ، وبترابط هذه الموضوعات فيما بينها آن الأوان اذن لأن ننبذ هذا التفسير ، وان نبحث عسانا أن نجد تفسيرا أكثر منه اقناعا وأقل تكلفا والتفسير المبتغى لا نريد أن نأتى به حكما مسبقا وصلنا اليه من محض التفكير النظرى ، فاننا لزاهدون فى مثل هذه الأحكام التى تكون أغلب بضاعة من يتصدون للحديث عن شعرنا القديم ، ولكن نريد أن يكون استخراجا نستخرجه من الدراسة الاستقرائية المفصلة لواقع الشعر القديم وهذا شيء لن نستطيعه الا اذا تعمقنا النظر فى عقلية الشاعر القديم ونفسيته ، وفى حالته العقيدية وموقفه من الكون والحياة وفلسفته فيهما ، ولم نقتصر على النظر السطحى اليه فى وقفته على الأطلال وعدوه على ظهر الناقة الخ ...

وقد خطونا خطوتنا الأولى نحو هذا التفسير فى دراستنا المتأنيــة لأقسام كل من القصيدتين اللتين درسناهما للحادرة وعلقمة فدراستنا لعينية الحادرة قد مكنتنا من استكشاف الوحدة العاطفية التى تجمع بين أفكار القسم الواحد من القصيدة وان بدت هذه الأفكار مبعثرة مفككة . وذلك حين تأملنا فى انتقاله فى فخره الشخصى من فخر باندفاعه فى طلب اللذة العنيفة الى فخر بعطفه على الجياع واطعامه لهم الى فخر بجلده على الأسفار المضنية وترحيبه بها ففهمنا أنه يريد أن يقول ان طلبه للذته الشخصية لا يغفله عن ضرر المضرورين ولا يغلق قلبه دون بؤسهم وشقائهم من ناحية ، ولا يجعل منه شابا ناعما طريا متخنثا من ناحية أخرى ومثل هذا الربط لا يقوم على نظرة سطحية أو فكرة مبتسرة ، بل يقوم على دخول عميق فى نفس الشاعر وتتبع لما يجول فيها من خواطر لا يصرح بها ويترك استنباطها لسامعه ولا شك لدينا فى أن سامعيه الأوائل قد فهموا ما يريد أن يقول دون أن يصرح لهم به ، فلم يحتاجوا منه الى أن يقول لا تظنوا أن طلبى للذة قد جعلنى أنانيا مغلق القلب أو طريا قليل الجلد

ثم فهمنا من هذا القسم نفسه شيئا آخر فهمنا أن الشاب الذى يسرف هذا الاسراف فى طلب اللذة ، هو نفس الشاب الذى يتطرف فى تحمل الآلام بل فى التعرض لها ونشدانها نشدانا متعمدا . وأن ليس من تناقض بين الحالتين ، بل كلتاهما تنبع من نفس الصفة الواحدة ، صفة التطرف والجموح والعنف فى كل ما يفعل فلما جئنا الى ميمية علقمة ازددنا فهما لهذه الصفة وتعمقا لعلتها ، حين عرضنا لفلسفتهم فى الموت والحياة ، ورأينا فراغهم الايمانى الكبير ، وانحباس نظرتهم على الوجود المحسوس والدنيا الفانية ، وما قادهم اليه من اندفاع

عصبى مستعجل فى الانفعال بكل تجاربها من لذيذة ومؤلمة قبل أن تولى ويعقبها الفناء الأبدى ثم قادنا هذا الفهم الى أن تتعدى التآلف بين مختلف الخواطر فى القسم الواحد من أقسام القصيدة ، فننظر فيما قد يكون بين هذه الأقسام من تآلف ، لا ندعى أنه يبلغ درجة الوحدة العضوية الفنية المعروفة فى الشعر الغربى ، لكنه لا يترك القصيدة ممزقة متفسخة كما كان يخيل لنا

فلا شك ان بين قصة الظليم النشيطة السعيدة ، وأبيات الحكمة السلبية الحزينة ، انعداما فى الوحدة اذا طبقنا عليها المفهوم الغربى كذلك بين هذه الحكمة وما يليها من طرب قوى بملذات الحياة انعدام فى الوحدة منشأ هذا الانعدام هو تناقض الباعث الذى يكمن وراء كل من القسمين ، وتناقض الهدف الذى يسعى اليه الشاعر من كل منهما . فهو فى أحدهما متشائم سلبى يريد أن يثير حزن القارىء وزهده فى الحياة وانعزاله عن نشاطها ، وهو فى الآخر سعيد متفائل يريد أن يشرك القارىء فى استمتاعه بمراقبة حياة الظليم المثيرة والطرب لنهايتها السعيدة ، أو مرح متدفق بالحيوية يريد أن يحمل القارىء على الاقبال على الحياة الانسانية نفسها وانتهاب ملذاتها لكننا حين دققنا النظر فى نفسيته وعقيدته استكشفنا العلة التى تدفعه الى هذا التناقض الظاهر ، وهى علة لا تجعل هذا التناقض مقبولا لدى مقاييس النقد الغربية ، فقد كان لا يزال على الشاعر بحسب هذه المقاييس أن يفرد كل قسم فى قصيدة مستقلة . لكن آن الأوان لأن نحرر أدبنا القديم من التطبيق المتعسف لمقاييس منتزعة من آداب تخالفه فى طبيعته وهدفه ، وان نضع له مقاييس نستمدها منه هو .

مثل هذه المقاييس التى نحاول استقراءها لن تطالب القصيدة

القديمة بأن ينمو كل قسم من أقسامها نموا مطردا بحيث تتعاون جميعها فى السير فى اتجاه واحد وبلوغ هدف واحد ، ولكن ستقتنع بأن تكون هذه الأقسام نابعة نبوعا صادقا مخلصا من نفسية قائلها مهما يكن فى هذه النفسية من تبدل المزاج وتناقض الغايات المهم اذن هو أن ينجح الشاعر فى اقناعنا بأن هذا التبدل والتناقض قد صدرا صدورا مخلصا حقيقيا عن تبدل حالته الفكرية والعاطفية بين قسم وقسم ، لا عن مجرد تكلف أو تحيل للربط المصطنع بين الأقسام والتخلص من أحدها الى الآخر ولعلنا نزداد فهما للتبدل الذى نقبله والتبدل الذى لا نقبله اذا قرأنا السطور الآتية التى كتبها فقيدنا الكبير عباس محمود العقاد فى مقالة جيدة عنوانها « الصحيح والزائف من الشعر » ، كتبها فى سنة ١٩٢٧ ونشرها فى كتابه القيم « ساعات بين الكتب » قال رحمة الله عليه

« أسمعنا بعض المتعلمين قصيدة يصف فيها الحرب ويستهلها بالغزل ، وأظنه استطرد من الغزل الى وصف الحرب بجامعة المشابهة بين الدماء التى سفكتها الحسناء والدماء التى تسيل فى ميادين القتال ! وكان بعض السامعين يعجب ويستحسن ويشتد اعجابه ويعظم استحسانه لهذه المشابهة الظريفة وهذا الانتقال البارع ! وكل أولئك السامعين ممن يقرأون الشعر ويتصفحون كتب الأدب ويعرفون أن هناك شعر صناعة وشعر سليقة ، وان من الكلام ما يتكلف ومنه ما يرسل عن وحى البديهة الصادقة والذوق السليم فعجبت لاعجابهم ودهشت لاستحسانهم ورأيت ان المسافة بينهم وبينى فى النظر الى ذلك الشعر كالمسافة بين من يقبل على المائدة متشهيا متلذذا وبين من تغثى نفسه من الخلط والغثاثة . نعم ! فان للنفس لغثيانا كغثيان المعدات ، وان للمعانى

لخلطا كخلط الطعام وان رجلا لا ترفض نفسه احساس الغزل ممزوجا باحساس النكبات والكوارث لأعجب عندى من رجل لا ترفض معدته العسل ممزوجا بالخل والتوابل ، وذوب السكر ممزوجا بذوب الملح وما اليه ! »

لا شك اننا نوافق أستاذنا الراحل على استبشاع ذلك الخلط الذى ذكره بل نحن مدينون له بالخطوات الأولى فى تحريرنا من ذلك الذوق بمثل تلك المقالات الجيدة التى كان يكتبها منـذ ما يقرب من ثلاثين سنة ولا شك عندنا ان ذلك « المتعلم » الذى ذكره لا هو أحس احساسا صادقا بتجربة الحب ولا هو أحس احساسا صادقا بشناعة الحرب انما هو تحيل منه و « حسن تخلص » كما درس فى كتب البديع ومثل هذا التخيل قد غص به الشعر العربى فى العصر العباسى وما تلاه من عصور الانحدار ولكن سؤالنا الآن هو هل فى انتقال علقمة من قصة الظليم الى أبيات الحكمة الى أبيات الخمر واللهو ما يجانس ذلك « الخلط والغثاثة » الذى غثيت منه نفس العقاد وحق لها أن تغثى ؟ ما أظننا نحتاج الآن الى أن نطيل فى الاجابة على هذا السؤال . فمن الواضح ان انتقال علقمة لم يصدر عن كذب فنى أو فساد ذوقى ، بل صدر عن تبدل حقيقى مخلص فى فكره وعاطفته ومزاجه ، وهذا التبدل مرده الجذرى الى نفسيته البدوية المتناقضة وعقليته الجاهلية التى لا تؤمن بغير العالم الحسى المحدود وحياته الفانية ، ولا تعرف من الأفكار والانفعالات الا ما يتصل بهذه الحياة من لذة وألم ، وسعادة وحزن ، وأمل ويأس ، تجمح فيها جميعا الى مداها فان كانت تنقصها روحانية الايمان بوجود أكمل ، وقيم أعلى ، فهى من

ناحية أخرى تجرع كأسها الدنيوية حتى ثمالتها ، وتتذوقها تذوقا عنيفا ، وتستنزف آخر قطرة من حيويتها

نحن اذن نود أن نضع مقياسا مختلفا للوحـدة التى يحق لنا أن تنطلبها من شعرنا القديم ولا نسميها « الوحدة الفنية » أو « الوحدة العضوية » ، ولا « الوحدة المعنوية » كما سماها أستاذنا الدكتور طه حسين ، بل نسميها « الوحدة الحيوية » وليس اقتراحنا لهذه التسمية المختلفة صادرا عن مجرد الرغبة فى ابتكار تسميات جديدة بل نحن مضطرون الى هذا اضطرارا حتى نميز مفهومها عن مفهوم الوحـدة الغربية ، وعن مفهوم الوحدة التى فسرها نقـادنا القـدامى وتبعهم أستاذنا واقتنع بهـا وتسميتنا اياها بالوحـدة الحيوية يبررها ، بل يفرضها فيما نعتقد ، شرحنا لها الذى بدأنا فيه فى هذا الفصل ونريد الآن أن نتابعه ونزيده تفصيلا لكننا فى هذا التفصيل لن نسترسل فى الكلام الجدلى ، بل سنلجأ الى منهجنا المفضل ، وهو أن نركز حديثنا عـلى نص شعرى بعينه نستخرج منه هو ما نستطيع من ملاحظـات تفصيلية فنقدم الآن لقارئنا قصيدة جاهلية ثالثة متعددة الموضوعات ، بل موضوعاتها أكثر تعددا مما رأينا فى كلتا قصيدتى الحادرة وعلقمة ، لأنها تشتمل على النسيب الافتتاحى ، ثم وصف الناقة ، فوصف الظليم ، فقصة حمار الوحش ، ثم وصف مجلس الشراب ، ثم الهجاء ، وهـذا الهجاء نفسه ينقسم فى حقيقته الى مرحلتين ، أولاهما ذم القبيلة التى يحمل الشاعر عليها والسخرية منهـا ، وثانيتهما محـاولة استرضائها والتصالح معها ونحاول أن نقنع القارىء ان هذه القصيدة برغم هذا التعدد قد استوفت شرط الوحدة الحيوية الذى بدأنا شرحه ، ونحاول من خلال دراستنا لها أن نزيده ايضاحا وتحديدا

هذه القصيدة هى همزية زهير بن أبى سلمى ، وتجدها فى ديوانه المصحوب بشرح الأعلم الشنتمرى الذى حققه المستشرق السويدى لندبرج وطبعه بليدن ، ثم أعيد طبعه فى مصر طبعة تجارية رخيصة مكتظة بالأخطاء ، كما تجدها فى ديوانه المصحوب بشرح ثعلب الذى طبعته دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤ ، ثم أعادت طبعه الدار القومية للطباعة والنشر مصورا عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٦٤ وهذه الطبعة ، زيادة على جودة تحقيقها ، وجمال طباعتها ثم تصويرها ، وحسن ورقها ، تضيف فى هوامشها تلخيصا حسنا للمواضع التى يختلف فيها شرح الشنتمرى عن شرح ثعلب ورواية ثعلب هى الرواية الكوفية ، فى حين يأخذ الشنتمرى برواية الأصمعى البصرية ، ونحن فى أغلب المواضع نأخذ بها

ولنذكر أولا ان زهيرا الذى سنلقاه فى هذه الهمزية ، ليس زهيرا المعروف لدى أكثرنا بمعلقته وحدها ، ذلك الشيخ الجليل الهادىء المتزن ، ذا الفلسفة الحزينة التى لا تخلو من تشاؤم ، والتى لاءمها بحر الطويل ببطئه وهدوئه وجلاله ، بل هو زهير الشاب فى عنفوان شبابه ، يفيض صحة وأملا واستبشارا ، ويقبل على ملذات الحياة اقبالا عنيفا ، ويغلب تفاؤل شبابه على ما يلقاه من المنغصات ، ويصر على أن يرى الجانب البهيج من الحياة ويتناسى جانبها الكئيب ، لذلك يلائمه بحر الوافر الذى نظم فيه همزيته ، بتدافعه السريع ونشاطه العظيم ، ملاءمة ما كانت تصلح له حين نظم معلقته ، أو غيرها من القصائد الجليلة التى نظمها فى شيخوخته

وفهمنا لحالته الانفعالية هذه هو المفتاح الذى سيدخلنا فى مختلف

أقسام قصيدته ، وتعمقنا لها هو الذى سيحل لنا متناقضاتها العديدة ، فيؤلف بينها فى وحدة حيوية قوية ، اذ يجلى لنا عاطفته المسيطرة المتحدية لكل ما تلقاه من هموم،المتصارعة مع ما يفرضه التقليد الشعرى من الحزن فى قسم النسيب ، والغضب فى قسم الهجاء ذلك ان من أظرف الأشياء التى سنلقاها فى هذه القصيدة ، هى أن نراقب صراعه مع ما يقتضيه التقليد الشعرى ، ونجاحه البعيد فى أن يرضى هذا التقليد دون أن يسقط فى الكذب الفنى ، وفى أن ينتهز كل فرصة للخروج عليه حتى يعبر عن عاطفته الغالبة من أمل الشباب وفورته وتفاؤله هذا النجاح فى تحقيق هذا الغرض المزدوج يشهد وحده شهادة كافية بمقدرته الفنية الفائقة ، التى مكنته من أن يعبر عن عاطفته الصحيحة تعبيرا وافيا شافيا لنفسه ولكل من يتعمق قصيدته ، وصانته فى نفس الوقت من أن يلجأ الى تحيلات متكلفة متحذلقة أو يقع فى خلط يغثى النفوس . فلننظر الآن كيف حقق هذا الغرض المزدوج ، ولنبدأ بأبيات النسيب الافتتاحى، متبعين كلا منها بشرح لغوى وسنتبع فى ترتيبها ترتيب ثعلب لها ، لأنه فى اعتقادنا أحسن نظاما من ترتيب الشنتمرى

١ — عفا من آل فاطمة الجواء فيُمْنٌ فالقَوادم فالحِساء

هذه كلها أسماء أماكن بعينها ، يقولون انها فى بلاد غطفان ، ولكن لها معانى مأخوذة من طبيعة الأرض أو صفاتها فالجواء الأرض المنحدرة ، مفرد أو جمع جو ، وقيل كلما خرجت من مضيق الى متسع فهو جواء واليمن فيما يبدو الأرض التى تجدها عن يمينك اذا دخلت بلاد القبيلة ، والقوادم فيما يبدو الأراضى المتقدمة ، أو أول ما يلقاك فى بلادها اما الحساء وكذلك الأحساء فجمع حسى (بفتح فسكون) ،

وهى أرض غليظة فوقها رمل يجمع ماء المطر ، كل هذه الأماكن عفت من أهلها أى خلت منهم فتغيرت بعدهم ، واندرست معالمها

٢ — فذُو هاشٍ فميث عُرَيْتِنات ٍ عَفَتْها الريحُ بعــــدكِ والسماء

ذو = كلمة كان العرب يضيفونها الى اسم مكان أو اسم شخص ، وما يليها يكون علما مشهورا فى تلك الأرض أو صفة بارزة ، مثــل ذو قلاع وذو عكاظ وذو جدن وذو يزن وهاش = يبدو ان أصلهــا هاش بتشديد الشين ، وهو النبات الهش ميث = جمع ميثاء ، وهى الرملة السهلة ، ويقال هى الطريق الواسعة الى الماء ، ويقولون اذا كان مسيل الماء مثل نصف الوادى أو ثلثيه فهى ميثــاء ، ويقال لمجرى الماء الى الوادى اذا كان صغيرا شعبة ثم تلعة ثم ميثاء ونفهم من هذا أنها الدلتا الواسعة التى ينتهىَ اليها مجرى الماء حين تبطؤ سرعته وتكثر رواسبه فينفرش على مساحة واسعة من الأرض . وعريتنات = قد تكون من العرتن ، وهو شجر يدبغ به هذه الأماكن عفتها الريح أى درستها وغيرت رسومها بأن سفت التراب عليها والسماء هاهنا المطر لأنه من السماء ينزل ، أى مجاز مرسل علاقته السببية ، تقول العرب نزل السماء ورعينا السماء وهم يقرأون « بعدكَ » بفتح الكاف ، ونفضل نحن كسرها خطابا للمحبوبة .

٣ — فذَرْوَةُ فالجِنابُ كأنَّ خُنْسَ الـ ـنِّعاج الطاويات بها المُلاء

واضح ان اسم المكان ذروة مأخوذ من ارتفاعه ، وان الجناب من انعزاله الى جنب . الخنس = جمع خنساء وهى القصيرة الأنف ، وبذلك توصف البقر النعاج = أناث البقر الطاويات = الضامرات البطون ، لأنهن يجزأن بالرطب فتخمص بطونهن ، أى يستغنين عن شرب الماء بأكل

النبات الأخضر لما فيه من عصارة غزيرة . لكن هناك سببا آخر لضمرهن، هو فرط نشاطهن فى فصل الربيع ، وهو الفصل الذى يعنيه زهير
الملاء = أردية الحرير ، جمع ملاءة ، شبه بها البقر لبياضها والبقر العربى أبيض اللون

٤ — يشِمْنَ بُروقَه ويَرُشّ أرْىَ الـ ـجَنوبِ على حواجبها العَماء

يشمن = ينظرن الى بروق هذا المكان ، أراد انهن فى خصب ، فكثرة البرق هنا تدل على كثرة الأمطار أرى الجنوب = المطر الذى جلبته ريح الجنوب ، وانما خص الجنوب لأنها احمد الرياح واجلبها للمطر العماء = السحاب الرقيق ، وهنا يقول الشنتمرى انه لم يقصد الى العماء وانما أراد السحاب فاضطرته القافية الى العماء

٥ — تحمَّل أهلُها منها فبانوا على آثار من ذهب العَفاء

تحملوا = ترحلوا من المواضع التى ذكرها وهم يختلفون فى معنى الشطر الثانى أهو مجرد اخبار عن حالة تلك المواضع اذ طرأ عليها الدروس ، ام هو دعاء عليها بالدروس فيكون المعنى ان من ذهب لم آس عليه ولم اشفق لذهابه او أنه انما دعا عليها ضجرا بما يقاسى من الشوق الى أهلها

٦ — كأنّ أوابدَ الثِّيران فيها هَجائِنُ فى مَغابِنها الطِّلاء

الأوابد = التى تسكن القفر فتتأبد اى تتوحش ، هجائن = جمع هجان وهى الناقة البيضاء الكريمة ، ويقولون كل هجان كريم
المغابن = جمع مغبن (بفتح الميم وكسر الباء) ، وهو باطن أصل

المرفق والفخذ ، أى الابط وحيث ينثنى الفخذ على الرجل ، وهو من كل موضع يجتمع فيه الوسخ والعرق ، وما خبىء من الانسان الطلاء = القطران شبه بقر الوحش فى بياض جسمها ما عدا الخطوط السوداء التى على مغابنها بابل بيضاء قد طليت مغابنها بالقطران

٧ — فلمّا أن تحَمَّل آل ليلى جرت بينى وبينهمو الظِّباء

فى رواية الشنتمرى = ظباء ، ويقول الشرح هذا البيت = لما ارتحل آل ليلى من هذه الديار سنحت لى ظباء فتشاءمت بها

٨ — جرت سُنُحًا فقلتُ لها: أَجِيزى نَوًى مَشْمولةٌ فمتى اللقاء

سنحا = جمع سانح ، وهو ضد البارح ، وقد اختلف اللغويون فى السانح والبارح ، فقيل ان السانح هو ما ولاك ميامنة من طائر أو ظبى أو غير ذلك ، وان البارح ما ولاك مياسره ، وقيل عكس ذلك فى شرح اللفظين وقال ابن الاعرابى السانح ما جاءك عن يمينك يريد شمالك (وهذا يوليك مياسره بالطبع) ، والبارح ما جاءك عن يسارك يريد يمينك (وهذا يوليك ميامنه) كذلك اختلفوا فى أيهما يتيمن به وأيهما يتشاءم به ، وقالوا بعضهم ان أهل نجد يتيمنون بالسانح ويتشاءمون بالبارح ، وأهل الحجاز عكسهم ، وقد يستعمل النجدى لغة الحجازى أجيزى = انفذى وجاوزى واقطعى ، يقال أجزت الوادى اذا قطعته وخلفته وراء ظهرك ، وجزته اذا سرت فيه أو توسطته. النوى = البعد والارتجال . مشمولة = يريد سريعة الانكشاف ، أخذه من أن الريح الشمال اذا كانت مع السحاب لم يلبث أن يذهب وينقشع وثعلب يرويها « مشمولة » بالنصب .

٩ — لقد طالبتُها ولكلّ شيء إذا طالت لَجَاجَتُه انتهاء

فى رواية الشنتمرى = وان طالت . لجاجته = يعنى لجاجة الانسان فيه ، أى لكل شيء غاية ينتهى اليها وان طالت مطالبة الانسان له ، ضرب هذا مثلا لطول مطالبته وتتبعه هذه المرأة ورجوع نفسه عنها

١٠ — تَنازَعها المَا شَبَهاً ودُرُّ الـ ـبُحور وشاكَهَتْ فيها الظّباء

فيها شبه من كل من هذه الثلاثة ، فهذه الثلاثة تنازعتها فى الشبه ، المها وهى بقر الوحش ، والدر المستخرج من البحور ، والظباء وفى رواية الشنتمرى = در النحور ، وخصه لأنه أملح ما يكون اذا تقلد أى لبسته الحسناء فى نحرها لكننا نفضل رواية ثعلب « البحور » ، لأنها أخلق بعالم الطبيعة الذى يلتمس منه تشبيهاته شاكهت = شابهت وشاكلت وسيفصل التشبيه المثلث فى البيتين القادمين

١١ — فأمّا ما فُوَيْقَ العِقْدِ منها فمن أَدْماءَ مرتعُها الخَلاء

ما فويق العقد = هو عنقها ، لأن العقد موضعه النحر ، والعنق فوق النحر وصغر « فوق » لتقارب ما بين العنق والعقد أدماء = ظبية بيضاء الخلاء = الموضع الخالى ليس فيه أحد ، فهو أحسن لها اذا كانت وحدها ، ويقول الشنتمرى = انما خص الظبية لأنه أراد انها اذا نفرت تجزع فتتشوف وتمد عنقها وذلك أحسن لها

١٢ — وأما المُقلتان فمن مَهاةٍ وللدرِّ المَلاحةُ والنقاء

عيناها تشبهان عينى البقرة فى السواد أو فى الحور (وقد شرحنا الحور فى فصلنا الخامس) ، وهى تشبه الدرة فى ملاحتها ونقائها أى صفاء لونها وفى رواية الشنتمرى = والصفاء .

١٣ — فَصرِّمْ حَبْلَها إذ صرَّمَتْه وعادَكَ أن تُلاقيَها العَداء

صرم حبلها = اقطع ما بينك وبينها من سبب العشق اذ قطعته هى بمفارقتها لك عادك = صرفك ، وعداك شغلك ، أو هما بمعنى واحد وفى رواية الشنتمرى = وعادى العداء = هنا بمعنى المنع أو الشغل ، ويكون فى غير هذا الظلم والجور ، أى منع وصرف من لقائها أمر شـاغل

أول ما نلاحظه على هذه الأبيات انها تنافى الرأى الذى أدلى به الدكتور طه حسين حين ادعى أن أبيات القصيدة الجاهلية تكون وحدة متقنة تامة لا شك فيها ولا غبار عليها ، وتكون بناء متقنا محكما لا تستطيع أن تقدم فيه وتؤخر أو تضع بيتا مكان بيت دون أن تفسد القصيدة وتشوه جمالها ودون أن تفسد البناء كله وتنقضه نقضا فمن الواضح الجلى أن هذه الأبيات — عكس أبيات لبيد التى استشهد بها أستاذنا — شديدة التفكك ، يذهب فيها الشاعر ويجىء ، ويقف ويستطرد ، ويمضى الى الأمام ثم يرتد ومن الواضح أيضا انك تستطيع أن تقدم بعض أبياتها أو تؤخرها دون أن تفسدها ، أو قل دون أن تزيدها تفككا على التفكك الذى جاء به الشاعر نفسه ، بل لعلك ببعض هذا التقديم والتأخير تستطيع أن تزيد حظهـا من الترتيب المعنوى والتسلسل المنطقى أكثر مما فعله الشاعر فاذا أنت أنعمت فيها النظر استكشفت أن تفككها هذا لا نستطيع أن نوقع اللوم فيه على ذاكرة الرواة ، وان يكن الشنتمرى قد أخطأ ترتيب بعض الأبيات وصححه ثعلب بل مرد هذا التفكك الى الشاعر نفسه ، وتفسيره يكمن فى تعمق حالته الانفعالية ومن هذا يتضح لنا أننا اذا حاولنا أن

نعثر على جامع يجمع بين الأبيات فى نوع من الوحدة ، فلن نجد هذا الجامع فيما ادعاه أستاذنا من وحدة معنوية ملتئمة متقنة محكمة ، ولكن نجده فيما اقترحنا من تأمل فى نظرة الشاعر الحيوية وتقبله لشتى تجارب الحياة على اختلافها وعلى تناقضها أحيانا

فكر فى موقف زهير اذ أقبل على نظم هذه القصيدة التقليد الشعرى يقتضيه أن يبدأ بفن النسيب الآسى الحزين لكنه فى صميمه أبعد الناس فى هذا الأوان عن الأسى والحزن ، فهو يتفجر مرحا ونشاطا واستبشارا وتفاؤل شباب فكيف يوفق بين النقيضين دون أن يقع فى الكذب الفنى ؟

هنا تسعفه ذاكرته فيتذكر فتاة كان أحبها فى زمن مضى ، وكان حبه ذاك قويا مخلصا ، وكان قد حزن لرحيلها حزنا صادقا والآن بذاكرته الفنية يستطيع أن يسترجع تلك التجربة ، وأن يستعيد انفعاله بها ، كما نستعيد فى خيالنا انفعالنا بتجارب مرت وانقضت . حقا انه قبل أن ينظم هذه القصيدة كان قد تغلب على حزنه ذاك من زمن ، وكان فى فورة شبابه — وما أكبر تقلب الشباب وما أسرع نسيانه — قد تناساها ثم نسيها فعلا ، وانصرف الى متع أخرى وعلاقات جديدة وهو فى أبياته هذه يعطينا الدليل على نسيانه اياها ، وأغلب ظننا انه يعطينا اياه دون أن يدرى ! فهو يسميها فى بيته الأول فاطمة ، ويسميها فى بيته السابع ليلى ، ومغزى هذا انه قد نسى مجرد اسمها ! ومن منا يستطيع أن يتذكر أسماء كل من صاحبهن من فتيات ؟ لكنه الآن يستعيد ذكرى تلك العلاقة ، صحيح ان الذى حمله على هذه الاستعادة فى المحل الأول هو واجب النسيب ، لكنه ما يلبث بمقدرته الشعرية المتميزة أن يحيى هذه

الذكرى احياء قويا نابضا فلنتذكر هنا أن الفن ـــ أو الفن الجيد المتقن ـــ لا يصدر عن الفنان فى أثناء معاناته لواقع التجربة « الخام » ، انما يصدر عنه حين يستعيدها فى مخيلته الفنية القوية .

حين استعاد زهير ذكرى تلك العلاقة القديمة ، استكشف حقيقة نعرفها حين نستعيد أمثال هذه الذكريات ، وهى ان تلك العلاقة قد انتهت حقا ، لكنها خلفت فى قلبه أثرا عميقا وان لم ينتبه اليه فى معظم أوقاته ، ومجرد قدمها وانتهائها يحلها فى قلبه محلا خاصا أثيرا نحتفظ به دائما لغرامنا السابق مهما تتجدد بعده الغراميات

وهكذا وفق زهير بمقدرته الفنية القوية بين النقيضين واحتفظ بالصدق فى كليهما فنحن نلمس الصدق فى أبياته الآسية التى يذكر فيها المحبوبة القديمة وديارها المهجورة ، ونلمسه أيضا فى محاولته المكررة أن يتغلب على هذه الذكرى وأن يعود الى الاقبال على متعه الجديدة فعاطفته الراهنة مزيج من الذكرى الصادقة لمحبوبة جميلة شغف بحبها زمنا ، ومن تخطى هذا الحب القديم والانشغال بشواغل جديدة تدفعه اليها فورة شبابه وجيشان حيويته ومن هنا تردده الذى لاحظناه من بيت الى بيت ، تغلبه الذكرى تارة ، وتعود حمية شبابه فتطغى عليه وتنتزعه منها ، فيبرر هذا الانتزاع بتصريحه المكرر ان ما فات مات وأنه لا يستطيع أن يحمل عبء الحب القديم الى الأبد وهكذا يتجلى لك أن تفكك الأبيات ناشىء من تفككه هو وتنازعه بين انفعالين لا ينجح فى أن يحسم بينهما الا فى البيت الثالث عشر . ويتجلى لك أيضا أن من يدعى لهذه الأبيات وحدة معنوية لا تفكك فيها يكون مخطئا ، كذلك يكون مخطئا من يعيب عليها تفككها دون أن يدرك

أنه فى ذاته تصوير صادق الحيوية لتجربة عاطفية متنازعة بين نوعين مختلفين من الانفعال ونوعين مختلفين من الأفكار

ونحن نلمس أيضا هذا الصدق الحيوى فى اتهازه كل فرصة لينفجر بنشاطه ومرحه ، حتى من خلال أبياته الحزينة ، كما سنشرح بعد قليل ونلمسه أخيرا — ولكن ليس آخرا — فى موسيقيته الرائعة البارعة التنغيم ، التى تجمع جمعا فائقا بين حلاوة الذكرى وبين مرارتها ، وتجمع بين الأسى الشجى وبين المرح الدافق المنبجس

اقرأ مثلا أبياته الثلاثة الأولى وأنصت الى موسيقاها المطربة ربما تبدو لك من القراءة الأولى مجرد حشد لأسماء أمكنة ، وربما ترى أنها بعد هذا كله أسماء غريبة جافية لا رشاقة فيها لكن كرر قراءة الأبيات مرارا وأجد النطق بها والاستماع لها حتى يتقنها لسانك ويألفها سمعك ، حينئذ سترى مقدار ما فيها من الحلاوة والشجى اليك مثلا هذا الشطر المرقص فذو هاش فميث عريتنات أهذه ألفاظ غريبة صعبة ؟ أجل هى كذلك أول ما تقرأها وتسمعها ولكن انطق بها مرات موقعا اياها مع وزن الوافر الى أن تلين على اللسان وتخف على الأذن ، تجدها غاية فى رشاقة الايقاع وعذوبة التنغيم التفت بنوع خاص الى المقطع الهوائى الرقيق « ها » فى الكلمة الثانية ، وكيف يجاوبه المقطع الرنان « نا » فى الكلمة الرابعة ثم الى نغم الشين فى « هاش » يجاوبه نغم الثاء فى « ميث » ثم الى المقطع المنتهى بالتنوين « شن » فى آخر الكلمة الأولى يجاوبه المقطع الأخير فى الكلمة الأخيرة « تن » منهيا الشطر بهذه « التنتنة » الرنانة ثم فى رقة المقطع « مى » فى الكلمة الثالثة بيائه المستعملة كحرف لين ، تجاوبه حدة المقطع

« رى » فى الكلمة الرابعة بيائه المستعملة ساكنة ولكن عليك الآن أن تجمع كل هذه الملاحظات فى قراءة سهلة متغنية توحد بينها حتى تسمع كيف تتآلف جميع الحروف والحركات فى اصدار الموسيقية المنسجمة ولعلك حين تتذوق هذه الموسيقية ستمضى فى ترديد الشطر بنشوة تكاد لا تطيق معها أن تنقطع عن ترديده قبل أن يجهد نفسك ويبح صوتك

ولكن فى قراءتك لهذه الأبيات الثلاثة وترديدك الموسيقى لها لا تنس أن تبذل جهدك فى تخيل مغزاها العظيم لذلك الشاعر هى لنا مجرد أسماء ، لكنها كانت له حافلة بالذكريات الشجية المشحونة وطريقتك الى هذا التخيل أن تستبدل بها أسماء من ذكريات صباك وأول شبابك ، وأن تتأمل مدى عمق مغزاها وتكثيف شحنها اسمح لكاتب هذه السطور أن يفعل هذا الآن فيتذكر من صباه فى قريته المصرية الترعة الصغيرة التى كان يستحم فيها خلسة ويضرب كلما ضبط أو وشى به واش الى أهله والترعة الكبيرة التى كانت تروعه فيعجب بمن يستطيع سباحتها من الرجال الأقوياء والنساء يملأن منها الجرار . والفتيات يغسلن فيها الثياب والأوانى والجميزة التى كان يستطيع تسلقها لضخامة فروعها ، والتوتة التى كانت تعجزه لنحافتها . والطاحونة المهجورة المخيفة التى لم تعد تستعمل و « وابور » للرى كانت تملكه الحكومة ثم خرب فأهملته للصدأ والتآكل وللصبية يتبارون فى تسلقه . والجرن والجبانة ، والدوار والساقية والفاخورة لكن نكف أنفسنا عن الاسترسال ، فان كنا أمللناك به ، أو كان زهير قد أملك بأسمائه التى لا معنى لها ولا أهمية عندك ، فتذكر أنك أنت أيضا لا بد أن تكون عندك أسماء مشحونة بالذكريات ، وانك قد تمل سامعك ان

مضيت تسردها عليه ، ان لم يبذل جهده فى التعاطف معك ، ولم ينتهز الفرصة ليتيه هو فى عالمه الخاص من الذكريات

وأخيرا انظر فى بيته الثالث الى تشبيهه بقر الوحش فى بياض أجسامها بأردية الحرير البيضاء هو تشبيه بسيط غاية فى البساطة ، ولكن لا تخدعك بساطته عن انعام النظر فيه لتستكشف روعة هذا اللون الأبيض الخالص البياض لعين الشعر الجاهلى ، ولكى تقدر افتتانها بهذا البياض المتألق تذكر أن اللون الأبيض نادر الوجود فى الصحراء ، اذ يسودها لون رتيب مرهق مغبر من الرمال والجبال والحجارة والحجارة البيضاء قليلة الوجود جدا ، وكثيرا ما يغطيها الرمل والتراب فاذا حصلوا على ثوب أبيض اللون فسرعان ما يتسخ ويغبر ، وهم لقلة الماء ونفاسته وانعدام « الصابون » لا يستطيعون فى أغلب أحوالهم أن يجيدوا غسله بل لعلهم لا يغسلونه الا من العام للعام تخيل اذن هذا الشاعر الجاهلى وقد فتنت عينه فتنة قوية اذ رأى عن بعد تلك الأجسام البيضاء لبقر الوحش وهى تلمع وتبرق وتعكس الأشعة ، فيشبهها بشىء يندر ان يعثروا عليه ، بأردية الحرير الغالية الناصعة البياض التى لا يمتلكها الا كبار أثريائهم ، ثم انظر كيف أن هذه البقر لبعدها عن نظر الشاعر لم يعد يميز أعناقها ورؤوسها وأرجلها ، فلم يتبين منها الا مساحات مستطيلة بيضاء هي ظهورها تتلألأ في ضوء الشمس ، لذلك شبهها بالملاء ، والظاهر أنه أطل عليها من مكان عال والا لم يتمكن من رؤيتها على هذا البعد

والآن نأتى فجأة الى تصويره فى بيته الرابع أنعم النظر فى هذا التصوير المثير وتأمل ما فيه من انفجار مفاجىء لمرح الحياة بينا هو

فى ذكراه الحزينة ، واستجابة قوية لحيوية الطبيعة بقر الوحش التى سكنت مساكن القبيلة الراحلة تحيا الآن حياة خصيبة فى موسم كثير الأمطار متوالى البرق والرعد وهى تستجيب ويستجيب الشاعر معها وتنفعل وينفعل الشاعر معها لقوى الطبيعة الدافقة حتى يدعى الشاعر أنها تنظر الى البروق ، وهى لا تنظر اليها خائفة مرعوبة ، بل تنظر اليها فرحة مبتهجة ، مستبشرة بما تعنيه من مطر زائد وخصب مضاعف . بل هى تبتهج بمجرد لمعانها الخاطف وترقبه ، كما يفعل الأطفال اذ يروعهم منظر البرق فى السماء ويثير أقصى حيويتهم ونشاطهم وقفزهم ورقصهم ثم انها كلما خف انهطال المطر برهة خرجت لتتلقاه على حواجبها ! ما أجمل هذا التعبير الذى استعمله زهير « على حواجبها » وما أكبر ظرفه ورشاقته وهى لن تتلقى ماء المطر على حواجبها اذا ظلت مختبئة فى كناسها ، أو حانية لرؤوسها ، بل تتلقاه على حواجبها اذا خرجت اليه فرفعت رأسها فاستقبلت السماء بوجهها وتعمدت تلقى المطر عليه ، تماما كما يفعل أطفالنا فى يوم ممطر ، اذ يندفعون من باب البيت الى الشارع يثبون ويتراقصون ويتلقون المطر على رؤوسهم ويستقبلونه بجباههم غير مبالين بما يصيبهم من البلل وهو يستثير أعنف حيويتهم واهتزازهم

هكذا ترى هذه الروح المرحة المتفائلة التى يدخلها زهير فجأة فى نسيبه قاطعا بها نغمة الذكرى الحزينة التى كان قد أثارها فى نفسه . وترى هذا الامتزاج الصادق بين أسى الذكرى القديمة ومرح الساعة الراهنة . وهكذا ينتقل فى لحظتين متعاقبتين بين انفعال بالأسى على الماضى وانفعال بالمرح فى الحاضر ، وانتقاله هذا تام الصدق بعيد أتم البعد عن كل تكلف . وتزداد تقديرا لقوة انفعاله حين تعرف أن ريح الجنوب

ليست كما قال الشارح القديم أحمد الرياح وأجلبها للمطر فحسب ، بل أشدها عنفا وأكثرها رعدا وبرقا ، لأن هذه هى الرياح « الموسمية » التى تهب رأسا من المحيط على شبه الجزيرة العربية ولا تزال محملة بكل مطرها وبرقها ورعدها قارن اختيــاره لريح الجنوب باختيــار الحادرة لريح الصبا اللينة الهادئة التى تهب من الشرق فتأتى بالمطر لينا سهلا فالحادرة كان يرسم صورة لينة رحيمة ، وزهير يريد أن يرسم صورة متفجرة عنيفة اما قول الشــارح القــديم انه أراد السحاب فاضطرته القافية الى العمــاء وهو السحاب الرقيق ، فاننــا نسلم بأن الشعراء الجاهليين أنفسهم كانوا يضطرون أحيانا الى أن يدفعوا ضريبة القافية الموحدة لكل القصيدة ، لكى لا ينبغى أن نلجأ الى هذا التفسير الا اذا أعجزنا التماس وجه آخر ومن الواضح أن بقر الوحش نفسها على شدة نشاطها لا تستطيع أن تخرج الى هذا المطر فى وقت اشتداده ، فهى تنتظر حتى يخف بعض الشىء لتخرج فتتلقاه ، ثم تسرع الى شجرها تحتمى به حين يشتد مرة أخرى ، وهكذا تظل فى خروج واختباء الى أن ينتهى المطر أو تستهلك هى طاقتها الحيوية وتحس بالاجهاد التام الراضى السعيد

لكن تعال الى البيت الخامس لترى كيف يعود زهير ثانيــة الى الذكرى الحزينة فى شطره الأول « تحمل أهلها منها فبانوا » ، يقول هذا بنغمة آسية كسيفة ولكن انظــر كيف ينقلب مرة أخرى — فى البيت نفسه ! — انقلابا مفاجئا فيصيح « على آثار من ذهب العفاء ! » والفهم الوحيد الصحيح لهذه الجملة انها جملة دعائية لا خبرية لكن لا تظنن فى هذا الدعاء تنكرا لذكرى المحبوبة القديمة أو قســوة فى الحديث عن مساكنها المهجورة ، بل فيها قسوة من الشاعر على نفسه ،

اذ يأخذها أخذا شديدا بأن تذر ما هى فيه من تحسر لا فائدة منه على شىء ولى ولا رجعة له ، ويطالبها بأن تلتفت الى حياتها الراهنة فتنتهزها بأقوى ما تستطيع فقوله هذا نظير قول أحدنا اذ يفارقه صديق عزيز عليه جدا يا شيخ فى داهيه ! هو أنا حاقعد بقى أعيط الى الأبد ! فهذا القول لا يدل على زهد فى الصديق المهاجر ، بل يدل اذا أتقنا فهم النفس الانسانية وانفعالاتها وطرق تعبيرها على حزن كبير نجده لذكرى الماضى الذى ولى ، حزن يبلغ من شدته اننا لا نطيقه ونبذل جهـدا عنيفا فى التغلب عليه والانصراف الى مشاغلنا الراهنة

ثم يعود فى بيته السادس الى تصوير الديار التى دعا عليها بالعفاء فى بيته الماضى ، فيصف ثيرانها الوحشية ، ويأتى بملاحظة غاية فى الدقة البصرية وذلك حين يشبه أجسامها التى تتميز بالبياض فيما عدا تلك الخطوط السوداء على مغابنها ، بابل بيض على مغابنها طلاء القطران الأسود ويخطىء الشرح القديم حين يعتقد أن تلك الابل قد طليت بالقطران على مغابنها وحدها ، ويهمل بهذا وجه الدقة فى الملاحظة فهذه الابل لم تطل مغابنها وحدها بالقطران ـــ وما الداعى الى تخصيص المغابن بالطلاء ؟ ـــ بل كانت قد طليت جميع أجسامها به لكن هذا كان فى زمن مضى ، حين كانت مصابة بالجرب فعالجوها بهذا الطلاء ، أما الآن فقد شفيت من الجرب واستعادت كامل صحتها وقوتها (تذكر أبيات علقمة فى نفس الفكرة) وزال ما كان عليها من القطران من معظم أجزاء جسمها ، وتبدى بياضها مرة أخرى ، فيما عدا هذه المواضـــع الدقيقة التى رأتها عين الشاعر الدقيقة فان تأملت فى هذا التصـــوير أسرعت بتصديق الشاعر ، لأن هذه المواضع المختبئة التى ينثنى فيها عضو على عضو ويوجد فيها غور فى الجلد هى بالضبط المواضع التى

نتنظر أن تحتفظ ببقية من الطلاء بعد أن ينجرد عن سائر الجسم كما ترى اذا خضبت راحتك بالحناء ثم انجرد اللون الأحمر ولم يتبق الا فى داخل الخطوط التى يكونها انثناء الراحة بعضها على بعض لـكن لا تصرفك الدقة البصرية لهذا التصوير عن تأمل عاطفته ، وهى الانبهار مرة أخرى باللون الأبيض ، والسواد الذى يعارضه من بقايا القطران فى أجسام الابل أو تلك الخطوط فى أجسام البقر انما يزيده بالمعارضة تألقا وبهاء

هذا وقد كنا نفضل — لو أننا طالبنا الشاعر بالترتيب المنظم لمعانيه — أن يقدم هذا البيت السادس على بيته الخامس ، فكان بذلك يأتى بوصف الثيران بعد وصف البقر مباشرة ، ولا يقطع وصفه للديار وحيوانها الوحشى بالبيت الخامس الذى يحدث فى هذا الوصـف المسترسل بترا ، وكان بذلك أيضا يجعل بيته الخامس « تحمل أهلها منها » أقوى صلة ببيته السابع « فلما أن تحمل آل ليلى » لـكننا تتحرج من ادخال هذا التغيير على ترتيب الأبيات ، لأننا لا نفعله الا اذا اضطررنا تمام الاضطرار ، لعلمنا بأن الشاعر الجاهلى لا يأخذ نفسه بالترتيب المعنوى ، بل يحوم كيفما شاء له فكره وعاطفته فى سرعة تقلبهما وقفزهما هذا يصدق على الشاعر الجاهلى عموما ، فما بالك بزهير فى موقفه الخاص الشديد التنازع فى هذه الأبيات

فلنأت اذن الى بيتيه السابع والثامن ، وفيهما يصف تلك الظباء التى جرت بينه وبين القوم الراحلين ولتلاحظ أولا أن المغزى الصحيح للبيت السابع هو أنهم ارتحلوا مسافة بعيدة جدا عنه ، يبلغ من بعدها أن الظباء تجرى فيها والظباء لا تسكن الأرض الا اذا كانت فسيحة

ممتدة ، لأن سلاحها الوحيد فى صراع الحياة هو العدو السريع تهرب به من متعقبيها من السباع أو الصيادين أما قوله فى البيت الثامن انها جرت سنحا ، فقد رأيت اختلاف اللغويين فى السانح والبارح الى حد التناقض لكى يبدو أن اختلافهم هذا منشؤه اختلاف العرب أنفسهم فى التسمية ، واختلافهم فيما يتيمنون به ويتشاءمون منه والذى يبدو لنا هو أن اختلافهم هذا أساسه اختلاف وجهة نظرهم حين يتيمنون أو يتشاءمون ، هل يراعون جسم الطائر أو الظبى ، أو يراعون جسم الانسان الذى ينظر اليه فالطائر أو الظبى الذى يأتى عن يمينك يريد شمالك يوليك جانبه الشمال ، والذى يأتى عن شمالك يريد يمينك يوليك جانبه اليمين ، فان كنت تراعى جسمه تشاءمت بالأول وتيمنت بالثانى ، وان كنت تراعى جسمك أنت فتنظر هل جاءك عن يمينك أو جاءك عن شمالك فعلت العكس لأن الشىء الثابت الذى لا شك فيه فى كل هذا الاختلاف والتناقض هو أن العرب — كغيرهم من شعوب الانسانية — تفاءلوا خيرا بالجانب الأيمن وتشاءموا شرا بالجانب الأيسر بل هذا هو سبب تسميتهم نفسها ، فاليمين واليمنى من اليمن والبركة ، ومنه بلاد اليمن السعيدة وهى عن يمين القبلة فى الكعبة والشمال سموه الشؤمى والمشأمة من الشؤم ، ومنه بلاد الشام لأنها عن مشأمة القبلة ، ويبدو أن العرب أو بعضهم تشاءموا بها لخوفهم من الدولة البيزنطية القوية فاذا كانوا قد سموا الجانب الشمال يسارا أو أيسر — وكان الصحيح أن يسموه أعسر ، بدليل استعمالهم للأعسر للرجل الذى يعمل بشماله — فما هذه الا ظاهرة نجدها فى مختلف اللغات اذ تسمى الشىء المشئوم اسما متيمنا رجاء أن تزيل التسمية شؤمه ، ومنها تسمية العرب القدماء للملدوغ الذى لدغته الحية باسم

السليم ، والصحراء التى لا ماء فيها والتى قل أن ينجو من يسلكها باسم المفازة ، وتسميتنا الحديثة للكوب الفارغ باسم المليان رجاء ألا يفرغ كوبنا من الخير أبدا وسبب هذا التيمن الانسانى العام بالجانب اليمين والتشاؤم بالجانب الشمال هو بالطبع أن اليد اليمنى — فى معظم الناس — أقوى وأمهر فى أداء الأعمال من اليد اليسرى أو العسرى ونفس الاقتران بين اليمين والتيمن وبين الشمال والتشاؤم موجود فى اللغات اللاتينية وفى كلمتين دخلتا الانجليزية من اللاتينية

فاذا عدنا بعد هذا الاستطراد الى قول زهير « جرت سـنحا » ، فهل قال هذا متيمنا بتلك الظباء أو متشائما ؟ لا نستطيع أن نعتمد على قولهم ان أهل نجد يتيمنون بالسانح ، وقد كان زهير من أهل نجد ، لأنهم يضيفون أن النجدى قد يستعمل لغة الحجازى فيتشاءم به ، ويوردون أمثلة شعرية على ذلك والحق أننا فى كل هذا الاختلاف لا نستطيع أن نعتمد الا على سياق الشعر نفسه والواضح لنا أن زهيرا تيمن بتلك الظباء السانحة ، ولا ندرى لماذا قال الشنتمرى انه تشاءم بها ، فبقية البيت تحمل أملا قويا فى أن يكون هذا البعاد سريع الانكشاف ، كالسحاب الذى تحمله ريح الشمال وسرعان ما ينقشع ومعنى هذا أن زهيرا حدث له انقلاب آخر عجيب بين بيته السابع وبيته الثامن فهو فى البيت السابع كان يفكر تفكيرا حزينا فى أهل محبوبته الذين رحلوا رحيلا بعيدا ، والذين تفصله عنهم مسافات شاسعة تجرى فيها الظباء لكنه ينعم النظر فى هذه الظباء ليرى كيف تجرى ويتخذ منها فألا بالخير أو الشر يا لسعد حظه ! انها تجرى سنحا ، وهذه بشارة الخير استمرى اذن أيتها الظباء ذات الفأل السعيد واقطعى الوادى بسلام الى حيث تقصدين ، فأنت لا تدلين على الهجر والبعاد كما كنت أعتقد

بل تحملين بشارة الخير واليمن ، وانى لأعتقد أن هذه النوى ستنكشف سريعا ويعقبها لقاء جديد ثم يزيد أمله فيسأل فى شوق متى هـذا اللقاء ؟ هكذا نرى كيف غلبته الذكرى القوية فأنسته أن هذه المحبوبة قد هجرته منذ زمان ، فيخيل اليه لحظة أنها لم تهجره الا بالأمس القريب فيأمل فى اللقاء القريب ، وهى حيلة تلعبها علينا ذاكرتنا اذ تشتد بنا عاطفة الحنين قبل أن نفيق منها والذى ساعد ذاكرته على هذا الخداع هو أن حالته النفسية الأصلية هى حالة مرح واستبشار ، فهو فى هذا البيت الثامن يمزج مزجا بارعا بين حنين الذكرى الى الماضى الذى ولى وبين أمل الحاضر الذى يغلبه بسعادته واستبشاره

لكنه فى بيته التاسع يفيق من هذه الذكرى الواهمة والأمل المخادع، فينتبه الى حقيقة أمره الراهن ، ويوطن نفسه للتخلص من تلك الذكرى، ويمهد فى الوقت نفسه تمهيدا صادقا لا تكلف فيه لقرب انتهائه من فن النسيب فهو فى هذا البيت يعتذر لهذا الانتهاء ، ويدفع عن نفسه تهمة الخيانة وسرعة النسيان فيقول انه قد طالبها طويلا ، لكن اللقاء لم يقدر لهما ، فهل يلومه أحد اذا اجتهد فى تناسى هذا الحب والتغلب على ذكراه والانصراف عنه الى مشاغله الجديدة ؟ هل خانها حين كانت علاقته بها قائمة متصلة ؟ بل قد أخلص فى حبها وألح فى طلابها ، أما الآن وقد انتهى هذا كله ، فهل يلام اذا انصرف عن ذكراها الى متـع أخرى ؟ أليس كل شىء فى حياتنا الى انتهاء مهما يطل زمنه ؟ لكن لاحظ أنه لا يقدم هذا الاعتذار والدفاع الى غيره ، وانما يقدمه الى نفسه ، الأمر الذى يدلنا على أن ضميره لا يزال يؤنبه بعض الشىء ، لأنه برغم اعتذاره هذا يدرك فى صميمه أنه قد نسيها — أولم ينس مجـرد اسمها ؟ — ووجد ملهاة كاملة فى أخريات ولكن كم من الشباب

الفائر الحيوية يستطيع الثبات على العهد القديم والاخلاص للذكرى الغابرة ؟ كم عدد المحبين العذريين بين الشبان ؟ أولا نلجأ نحن أيضا الى مثل هذا الدفاع عن النفس — بيننا وبين أنفسنا — حين نذكر فجأة صداقة قديمة كنا قد نسيناها تماما ، فنعجب لهذا النسيان ونخزى منـــه ؟

أما وقد وطن نفسه على حسم هذه الذكرى ، فانه يأبى الا أن يودعها الوداع الأخير بأبياته الثلاثة التالية ، العاشر والحادى عشر والثانى عشر ، فيرسم لمحبوبته السابقة صورة مليحة بهية ، يجمع فيها بين هذه التشبيهات الثلاث بالمها والدر والظباء فى آن معا وهـــذه أبيات تحتاج لكى تقدرها حق قدرها الى أن تنظر فيها بنظرة من سمعوها فى عصرها أول ما نظمت ، حين كانت هذه التصويرات لا تزال طريفة فتية لم تبتذلها بعد كثرة الاستعمال فالحقيقة المؤسفة هى أن هذه الصور فى افرادها وتركيبها قد لاكها الشعراء الذين لا عدد لهم من بعد حتى لم تعد تحمل الى آذاننا الا رنة الكذب والسقم والافتعال ولكن ابذل جهدك وأنت تستمع الى نظم زهير لها فى أن تنسى هذه الرنة المكتسبة وفى أن تلتقط من هـــذا النظم نبرته الصادقة كما سمعها أول من تلقوه اذ ذاك ستجد له بهجة وظرفا وامتـــاعا فلتلاحظ أن ما تفعـــله هـــذه الأبيات الثلاثة هو أنها تضع فى البيت الأول منها لغزا أو أحجية أو « فزورة » كيف تجمع هذه الفتاة بين شبه المها والدر والظباء فى آن واحد ، وكيف تشبه كلا من الثلاثة الى درجة أن ثلاثتها تتنازع فيها فكل يقول بل هى تشبهنى ؟ هذه هى الفزورة التى يضعها زهير فى البيت الأول ويحلها فى البيتين التاليين ولاحظ أيضا أنه يعتقد أن فزورته ماهرة شاطرة ، ولا شك أن مستمعيه الأوائل

اعتقدوا هذا أيضا فان بدت لنا الآن بسيطة ساذجة بل مضحكة فى سذاجتها فهذا مثال آخر لوجوب اقبالنا على الشعر القديم بنظرة أهله فليكن ضحكك رحيما متعاطفا لا ساخرا متعاليا فاذا كنت الآن لا تشعر الا بالسأم حين تسمع فزورتنا العصرية الحديثة « الست قاعدة فى سرايتها ودموعها نازلة على جتتها — الشمعة ! » ، فتذكر كيف بهرتك أول ما سمعتها فى صباك ورحت ترددها على أقرانك وتختبر ذكاءهم فى حلها

لكن زهيرا بنظمه لهذه الصورة الجميلة فى هذه الأحجية «الماهرة» قد أتم واجبه لذكرى محبوبته القديمة وأتم واجبه لفن النسيب الافتتاحى ، وأرضى فى نفس الوقت عاطفته الصادقة الحنين التى ثارت به مع الذكرى ، فله الآن أن يحسم هذه الذكرى ولجوؤه الى هذا التصوير الفكه لما يثور بين المها والدر والظباء من التنازع الظريف الذى هو أقرب الى اللعب والمداعبة ، هذا اللجوء فى ذاته يدل على أن تلك الذكرى قد خفت الآن وزالت مرارتها ولم تبق منها الا لمحاتها السعيدة الباسمة . فله الآن أن ينتهى منها وينصرف عنها الى شىء آخر . ولكن كيف يفعل زهير ذلك ؟ هنا نصل الى أكبر خلافنا مع التفسير القديم لالتئام القصيدة وحسن تخلصها فلو أن زهيرا أقبل على فنه الجديد اقبالا مباشرا ، كما فعل الحادرة ، لقنعنا به ، ولفهمنا من تصويره المداعب فى الأبيات الثلاثة الماضية ايذانا كافيا بانتهاء فن النسيب لكنه يدفع ضريبة التقليد الشعرى المستحكم ، ويأتينا ببيته الثالث عشر الذى لا نرى له ضرورة البتة ، بل نراه على العكس يضعف التأثير الذى تركه فينا الى الآن ، فيأمر نفسه بأن يصرم حبلها ، ويشتد فى هذا الأمر فيأتى بالفعل على صيغة التفعيل لا مجرد الفعل ،

ويبرر تصريحه هذا بحجتين لانرى لهما داعيا ، واحداهما كانت تغنى عن الأخرى على أى حال فوجودهما معا يشككنا فى كلتيهما فيقول أولا انها هى التى قد بدأت بتصريم المودة (متناسيا هنا ، كما يفعل غيره من شعراء الجاهلية ، انها ان تكن فعلت ذلك فقد فعلته مضطرة ، فأهلها هم الذين قرروا الرحيل ، وهى لا تستطيع أن تبقى بعدهم ، الحقيقة التى شرحناها آنفا) ، ويقول ثانيا أن شواغله قد شغلته عن لقائها !

وهو سيصرم حبلها بركوب ناقته والانطلاق بها ، كما سنرى فى بيته القادم من هذا يرى القارىء أن ما كان القدماء يشترطونه من التئام أجزاء القصيدة ، ويعجبون به ويرونه دليلا على حسن التخلص وبراعة التحيل ، لا يحقق فى نظرنا وحدة القصيدة بل يضعفها ، ونحن اذا كنا نرى فى القصيدة وحدة حيوية نحاول تفهمها واستجلاءها فليست هذه الوحدة « بسبب » حسن التخلص ، بل هى « برغم » حسن التخلص وهكذا نرى مرة أخرى هذه الظاهرة العجيبة ان ما بلغنا من الشعر الجاهلى ، وان يكن أقدم عصور الشعر العربى التى نعرفها ، كان قد تم خضوعه لتقاليد محكمة قاسية ، قل من الشعراء من تجرأ على الخروج عليها ، واضطر معظمهم الى طاعتها حتى حين لا يحتاجون اليها ، وحين تضعف اضعافا محققا من أثرهم الفنى وهى ظاهرة ستزداد استفحالا فى العصور التالية ، وتسبب أضرارا وبيلة للكثرة الغالبة من بين الكم العظيم الذى يتكون منه تراثنا الشعرى ، وتضاعف من حاجته الى التغيير الجذرى ، كما شرحنا تفصيلا فى كتابنا الماضى

لكن دعنا نرجع الى نسيب زهير لنتخذ منه مجالا نبدى فيه رأينا

فى هذه المسألة الشائكة ، مسألة موقف الجاهليين من المرأة محاولين أن نمحص الحقيقة الهادئة التى تشهد بها مئات القصائد والمقطوعات ، وأن ننقذها من تطرف المتطرفين فى كلا الجانبين المتناقضين فالفريق الأول رسم للجاهليين صورة مبالغة الشناعة ، نسبوا فيها اليهم أنهم لا ينظرون الى المرأة الا نظرة شهوانية غليظة ، بل حيوانية منحطة ، لا تهتم بها الا من حيث أنها أداة للمتعة الجنسية الصرف ، واستشهدوا لرأيهم هذا بعدد من الأشعار التى لا شك فى شهوانيتها وفى حيوانيتها ثم قام الفريق الثانى كرد فعل على تطرف هؤلاء ، لكنه تطرف فى رد فعله الى الجانب النقيض ، فأخذ أنصاره يرسمون لشعور الجاهليين نحو المرأة صورة غاية فى الرقة والتهذيب ، واندفع بعضهم الى اثبات المثالية والروحانية لهم ، حتى استكشف بعضهم للحب العذرى — الاسلامى المحض — شواهد وسوابق فى الشعر الجاهلى وهـذا الفريق أيضا استشهد لرأيه بعدد من الأشعار التى لا شـك فى رقتها وتهذيبها ، بل فى مثاليتها وروحانيتها ان شئت .

وأنت تستطيع بالطبع أن تثبت أى رأى اذا قصرت نظرتك على الشواهد التى تؤيده ، وأهملت الشواهد التى تعارضه ، ولم تحاول أن تتبين نسبة هذه الى هذه . وقد رأينا فى قصيدة الحادرة مثالا للغزل الرقيق المهذب ، وسنرى فى فصل قادم مثالا للغزل الشهوانى الماجن (وان كانت حدود النشر لن تسمح لنا بأن نروى نماذج أشد منـه شهوانية وأكثر وقوعا فى الدعارة الصريحة) لكن لا هذا ولا هـذا يمثل أغلب الغزل الجاهلى ، بل أغلبه يمثله نسيب زهير الذى درسناه فى صفحاتنا هذه وهو غزل فيه رقة وصدق حنين ، لكنه بعيد بعـدا كبيرا عن أن يسمى مثاليا أو روحانيا ، أو أفلاطونيا أو عذريا . فأصحابه

لم يعرفوا الاخلاص لمحبوبة واحدة يبقون على حبها طول حياتهم ، بل ينتقلون منها الى غيرها من النساء بغير صعوبة ولا تباطؤ ، وهم أنفسهم يصرحون بهذا ويعتذرون له بمختلف الأعذار ، بل منهم من يفخر به ويراه دليلا على رجولته وأصحاب هذا الغزل على رقتهم فى خطاب المرأة لا ينظرون اليها نظرة اعلاء واحترام ، بل يأخذونها حقيقة مسلما بها أنها من جنس منحط بطبيعته عن جنسهم ، وأنها ليست أضعف منهم جسما فحسب ، بل هى أيضا أضعف عقلا وخلقا ، وأكثر غدرا وخيانة فلا تصدق ما تقرأه فى بعض الكتب من أن الجاهليين أو كثيرين منهم نظروا الى المرأة نظرة عالية ، فقد نظر اليها معظمهم نظرة منخفضة ، وان رقوا لها وحنوا عليها

صحيح أنهم فى المدة التى تدوم فيها علاقتهم بالمرأة يشعرون نحوها بكثير من الحنان ، ولا يسقط معظمهم فى الغلظة التى ينسبها اليهم أصحاب الرأى الأول ، ويعبرون عن عواطف رقيقة واضحة الصدق لكن عواطفهم هذه ، ككل عواطفهم جميعا ، كانت سريعة الانقلاب ، وعلاقتهم بالمرأة كان يهددها أهون عارض ، فسرعان ما يصرمون الحبل ، وهم أحيانا يصرمونه بقسوة بالغة لا يتحرجون من وصفها ، وسرعان ما يحملون أنفسهم على التناسى ، وسرعان ما يعقب التناسى بالنسيان التام ، فينصرفون بكليتهم الى علاقات جديدة ، وتظل القصة تتكرر طول حياتهم

نحن اذن نرى فى حبهم ما نراه فى سائر تجاربهم من عنف الاقبال وعنف الاعراض وسرعة التقلب ، فلنعد الى زهير لنرى مصداق هذا هو فى بيته الثالث عشر قد أعلن أن لديه شاغلا آخر شغله عن تلك

المحبوبة ، وانه لذلك سيحسم أمرها بالاقبال على هذا الشاغل الجديد الذى سينجيه منها ومن ذكراها وهذا الشاغل الجديد هو ناقته أفلا ننتظر منه أن يخصص لناقته اذن بضعة أبيات ؟ لكن كل ما يعطينا فى وصف هذه الناقة هو بيت واحد فقط !

١٤ — بآرِزَةِ الفَقارةِ لم يَخُنْها قِطافٌ فى الرِّكاب ولا خِلاء

يقول صرم حبلها وتسل عنها بناقة آرزة الفقارة ، وهى الدانية بعضها من بعض ، أى أنها مجتمعة ملتئمة مدمجة الخلق وذاك أشد لها والفعل أرز كنزل أرزا وأروزا اجتمع ودنا بعضه من بعض ، والفقارة مفرد فقار ، وهى أجزاء السلسلة الفقرية فى الظهر لم يخنها= لم تصب بأحد هذين العيبين فيقصر بها القطاف = مقاربة الخطو وضيقه الخلاء = أن تحرن الناقة فتبرك ولا تبرح الركاب = الابل ، لا مفرد لها من لفظها بل مفردها راحلة .

معنى البيت اذن أن ناقته لا هى من الابل البليدة الضعيفة المتقاربة الخطو فى مشيها ، ولا هى من الابل الشديدة العنف والحران التى تعصى صاحبها فتبرك وترفض القيام بل هى تجمع النشاط والحدة الى الطاعة والامتثال لأمر راكبها . وهو لاشك وصف جميل ، لكن هل يبرر هذا البيت الواحد « حسن تخلصه » من النسيب ؟ نعتقد أن الحق الآن قد صحصح ، وهو أن وحدة القصيدة ، حين تكون لها وحدة ، لا تلتمس فى أمثال هذه الحيل التى رأى فيها القدماء وسيلة الشاعر الوحيدة لربط قصيدته واحداث الالتئام فيها ، بل تلتمس فى تعمق نفسية الشاعر نفسه وفهم حيويته المتوفرة النشيطة العجلة التى لاتطيق أن تستقر طويلا على حالة واحدة ، والتى تندفع فى تطلبها النهم لتجارب

الحياة فتحاول أن تحيط بأكبر عدد ممكن من هذه التجارب ، قبل أن تولى هذه الحياة الفانية فلننظر الآن كيف ينتقل زهير من هذا البيت الواحد بحيلة أخرى فيشبه الناقة بالظليم ، ليصفه فى بيتين اثنين .

١٥ — كأنّ الرَّحْلَ منها فوق صَعْلٍ من الظُّلْمانِ جُؤْجُؤُه هَوَاء

شبه الناقة فى سرعتها بالظليم ، فكأن رحلها فوقه صعل = ظليم صغير الراس دقيق العنق الظلمان = جمع ظليم ، جؤجؤه هواء = صدره خال كأنه لا قلب له ، وانما أراد أنه ليس له عقل (والأدب القديم يستعمل القلب للعقل) ، وكذلك الظليم هو أبدا كأنه مجنون فيقول : كأن بناقته هوجا لنشاطها (لكن أليس هذا مخالفا لما ادعى لها فى البيت الماضى ؟) ويحتمل أن يريد بقوله جؤجؤه هواء أنه فزع مذعور فكأنه لا قلب له لشدة ذعره واذا ذعر كان أسرع له (وهذا أيضا وان صور سرعته لا ينسجم مع ما ادعى لناقته فى البيت السابق)

١٦ — أَصَكَّ مُصَلَّمِ الأذنين أَجْنَى لــه بالسِيِّ تَنُّومٌ وآء

أصك = من الصكك وهو تقارب العرقوبين واصطكاكهما ، وانما يكون ذلك اذا مشى ، أما اذا عدا فليس كذلك (ولكن أليس زهير يصف ظليما مشرعا فى العدو لا ماشيا ؟) مصلم الأذنين = مقطوعها من أصولهما ، وبذلك توصف النعام . أجنى = أدرك وحان أن يجنى السى = اسم أرض (ولعل أصلها من سية القوس وهى ما عطف من طرفيها ، فتكون أرضا منحنية شديدة التقعير) التنوم = شجر شرحناه فى شعر علقمة الآء = ثمر السرح ، جمع آءة (والسرح شجر ضخم مرتفع له ظل كبير يستظلون به ، بل هو من النباتات القليلة فى

الصحراء العربية التى تستحق أن تسمى شجرا ، ولكن ليس له ثمر يأكله الناس ، وقل أن تأكله الابل)

واضح أن هذين البيتين هما أيضا لا يغنيان فتيلا ، وأن زهيرا أخذهما بمعانيهما ومعظم ألفاظهما من شعر علقمة ، مختصرا بقوله « جؤجؤه هواء » تلك الصور البديعة المفصلة التى أعطاها علقمة فى تصوير العدو المفزوع لظليمه ، ومحولا أسك الى أصك ، اللهم الا اذا كان هذا من تحريف الرواة ، ومستبدلا بالحنظل آء ، وان يكن هذا أيضا حسن التصوير لما للظليم من ذوق غريب فى الطعام ، فالناس لا يسيغونه ، والابل نفسها قل أن تأكله لكن لا يزال لعلقمة فضل السبق ، وزهير لم يضف اليه شيئا

لكن ما مغزى كل هذا الانتقال من نسيب الى ناقة الى ظليم الى غيره ؟ أليس واضحا أن زهيرا يبحث فى مختلف تجاربه ويتلمس فى احداها موضوعا يثير اهتمامه الحقيقى ويستحوذ على عاطفة قوية صادقة تعطيه مجالا للخلق الشعرى ؟ لكنه لسبب ما لم يجدها فى الناقة، ولم يجدها فى الظليم ، ومن يدرى لعله بعد أن نظم فى الظليم بيتيه هذين اتضح له أنه لن يستطيع أن يزيد على ما قاله علقمة شيئا ، بل لن يستطيع أن يقارب ابداعه الفائق ، واتضح له أنه فى البيتين نفسيهما كان عالة على علقمة ، فانصرف عن اتمام قصة الظليم ، وزهير ليس ممن يحبون أن يكتفوا بتكرار ما قاله الآخرون ، بل من أجود ميزاته الفنية أنه يحاول دائما أن يأتى بجديد ، وأن يطرق الموضوع من زاوية مختلفة ، وهى ميزة ستزداد اتضاحا لنا فى هذه القصيدة وفى قصيدة ثانية سندرسها له فى فصل قادم

قد يكون فى هذه الأبيات تفكك وتشتت هدف ، لكن هى نفسها تزيدنا بصرا بهذا البدوى الجاهلى فى طبيعته الزئبقية ، وتفتيشه الفائر الذى لا يهدأ عن تجارب فى الحياة تهزه بحيويتها وتثير فيه أعنف نشاطه وأخيرا بعد التفتيش وجد زهير ضالته ، لحسن حظه وحسن حظنا العظيم فعثر الآن على موضوع سيثيره أقوى اثارة ويمكنه من آن ينظم فيه عددا من أروع الأبيات وأكثرها حركة وأعنفها حيوية ، وهو قصة حمار الوحش ، التى سيخصص لها أبياته الخمسة عشر القادمة

وقصة حمار الوحش موضوع أغرم الجاهليون بتناوله ، وجاء عدد منهم فيه بطائفة من أجمل شعرهم ، وبلغ به لبيد احدى قممه فى معلقته . وهى قصة متعددة الفصول ، مختلفة النهاية بين خاتمة حزينة يصرع فيها حمار الوحش وأتانه على يد الصياد ، وسعيدة ينجو فيها أو لا يعرض له صياد أصلا وفى فصل قادم سنعرض هذه القصة عرضا وافيا ، لكننا هنا نقتصر على الفصول التى سيتناولها زهير منها ، وهى فصول أربعة :

الفصل الأول موسم الربيع الحمار الوحشى يحيا حياة سعيدة مع أتانه ينعمان فيها بالمرعى الوفير

الفصل الثانى مجىء الصيف وجفاف المياه حمار الوحش يضطر الى ترك المكان للبحث عن ماء جديد

الفصل الثالث الحمار يفتش عن المـاء هنا وهناك ، مرغما أتانه على العدو معه ، ومحافظا عليها حتى لا تهرب منه .

الفصل الرابع الحمار يعثر أخيرا على مكان غزير الماء ، ويرده هو وأتانه ، وينعمان مرة أخرى برغد الحياة .

من هذا نرى أن زهيرا أبى أن يختم قصته بخاتمة حزينة ، كما يفعل بعض الشعراء ، لأن الحزن لا يوافقه فى حالته العاطفية الراهنة كما نرى أنه جعل للحمار أتانا أى أنثى واحدة ، وهو نفس ما فعله لبيد فى معلقته ، وخلاف ما يفعله الآخرون ، الذين يجعلون للحمار عددا من الأتن ، لأن الحمار حيوان « متعدد الزوجات » ، وليس مثل الظليم وسنرى بعد قليل لماذا أفرد زهير لحماره أنثى واحدة

١٧ — أذلك أم شَتِيمُ الوجه جَأْبٌ عليـــه من عَقِيقَتِه عِفاء

أذلك الظليم الذى وصفته تشبهه ناقتى فى سرعتها ، أم حمار شتيم الوجه أى كريه الوجه ، جأب أى غليظ جاف . والعقيقة = شعر الحمار الذى ولد به ، وشعر كل مولود من الناس والبهائم والعفاء = يقول ثعلب انه صغار الوبر وصغار الريش ، وانه هنا شعر الحمار الذى ولد به وهو عليه ، ويقول القاموس انه الشعر الطويل الوافى ، ويقول الشنتمرى انه الشعر والوبر والشنتمرى يشرح الشطر بأن يقول « انما وصفه بهذا لأنه حين بدأ فى السمن اذا خرج من الربيع وجاء الصيف انجرد من عفائه وأسقط وبر حوله (أى سنته الماضية) بانتهاء سمنه ، وأراد بالعقيقة ذلك الوبر الحولى ولم يرد العقيقة بعينها لأنه مسن غير فتى كما وصفه آخرا »

لكننا نرى أن زهيرا قصد العقيقة بعينها ، وهى كما رأينا الشعر الذى ولد به ، وليس فى آخر القصة ما يدل على أنه عنى حمارا مسنا ، بل نعتقد أنه عنى حمارا فتيا فى أول بلوغه وعلى شرحنا هذا تكون « من » بدلية لا تجريدية ، ويكون العفاء هو الشعر العادى كما يقول الشنتمرى نفسه ، أو الشعر الطويل الواقى كما يقول القاموس ،

ولا يكون شعره للذى ولد به كما يقول ثعلب ، ويبدو أن ثعلب خلط بين العقيقة والعفاء

ولهذا النقاش اللغوى أهمية فنية كبيرة ، لأنه اذا صح تفسيرنا كان زهير يصف الحمار فى مرحلة فريدة شائقة،حين بلغ نضجه للمرة الأولى، وسقط عنه نهائيا شعره الذى ولد به واستبدل به شعرا عاديا سيسقط كل سنة ، وهذا دليل اكتمال ذكورته فهذا الحمار يحس للمرة الأولى بذلك الاحساس الغريب الذى يهيجه ويحميه ويدفعه الى طلب الاناث وبهذا يكون زهير قد تناول قصة الحمار الوحشى من زاوية خاصة تجعل لها جمالا طريفا ولا تجعلها مجرد تكرار لما نظمه عشرات الشعراء القدامى

١٨ — أَقَبُّ كصدرِ أسمرَ ذى كُعوبٍ له من كلِّ مُلمِعَةٍ إباء

اقب = ضامر البطن دقيق الخصر (وهذا يعزز رأينا فى أنه فتى لم يسمن بعد) أسمر ذى كعوب = الرمح ، شبه به الحمار فى الضمور . ملمعة = أتان حامل قد أشرقت ضروعها باللبن (فهى تلمع لامتلائها واشتدادها)

هذا الحمار الفتى حين دفعته غريزته الجديدة أخذ يطلب أتانا ، لكنه لسوء حظه ، أو لقلة خبرته ، كان يأتى أتنا قد تم حملها ، فهى ترفضه وتطرده عنها وسنفهم مما يلى أنه عثر فى النهاية على أتان قبلته، دون أن يذكر الشاعر لنا ذلك ، وباقى القصة ستدور عليه ومعه الأتان .

١٩ — تَربَّع صارةً حتّى إذا ما فَنَى الدُّحْلانُ عنه والإضاء

تربع صارة = أقام فى هذا المكان زمن الربيع الدحلان = جمع

دحل (بفتح الدال) وهى البئر الجيدة الموضع من الكلأ الاضاء = جمع أضاة وهى الغدير

بهذه الجملة القصيرة « تربع صارة » يكتفى زهير فى سرد الفصل الأول من القصة ، فى حين يطيل آخرون فى أبيات عدة كما أنه يكتفى بباقى البيت فى تصوير مجىء الصيف واشتداد الحر وجفاف المياه لأنه كما سنرى يريد أن يركز وصفه على الفصل الثالث الذى يصور فيه عدو الحمار ويجد فى تصويره منبجسا قويا لعنفه وحيويته .

٢٠ — تَرفَّع للقَنانِ وكلُّ فجٍّ طَباهُ الرَّعْىُ منه والخَلاء

ترفع للقنان = ارتفع لهذا الجبل الفج = الطريق الواسع بين جبلين ، وهو مخصب أبدا . طباه = دعاه . الرعى = ما يرعى من الكلأ . الخلاء = خلوه من الناس

بدأ زهير فصله الثالث بفعل قوى يدل بصيغته على عنف الجهد الذى بذله الحمار فى صعود الجبل باحثا عن ماء جديد ويزيد من حدة هذا الفعل « ترفع » تكراره للايقاع والجرس اللذين بدأ بهما بيته الماضى « تربع » ، وفى هذا توكيد للحدة وانفجار النشاط . هذا الحمار لذكائه يقصد أجدر الأمكنة بأن يكون فيهما ماء وكلأ ، وهى الطرق الواسعة بين جبلين يحجزان فيها المياه ، لكنه لسوء حظه أو لقلة خبرته برغم ذكائه ، لم يوفق فى محاولاته الأولى ، فوجد تلك الفجاج قد جفت ، ولعله قد تأخر فى نشدان الماء ، أو لعله اذا وجدها غنية بالماء اذا بالناس قد سبقوه اليها ، وهو لا يطلب مكانا به ماء ورعى فحسب ، بل من الضرورى أن يكون خاليا من الناس ، ومنذ قول زهير « ترفع » سنرى الأبيات تتعاقب تعاقبا سريعا مجهدا .

٢١ — فأَوْردها حِياضَ صُنَيْبِعاتٍ   فألْفاهُنَّ   ليس   بهنّ   ماء

الضمير فى الفعل اوردها يعود على اتانه التى يسوقها معه فى بحثه عن الماء ، أشار اليها الشاعر دون أن يذكرها من قبل اعتمادا على معرفة سامعه بحياة الحمار الوحشى ، أو كما يقول الشنتمرى « اورد الحمار الأتان ، فأضمرها ولم يجر لها ذكر لأن ذكره الحمار يدل عليها ، اذ كان لا يكاد يخلو منها فهو فى بحثه عن ماء جديد يكون وسط كلأ جيد ويكون بعيدا عن الناس ، ساق أمامه اتانه كما يسوق الراعى ناقته الى الحياض فى هذه الأرض « صنيبعات » وزهير لا يعنى حياضا حقيقية بناها الناس وانما عنى مناقع الماء الطبيعية ، لكنه من شدة تمثله للحمار كراع يسوق ناقته امامه ليوردها الماء قال « حياض » هكذا نرى زهيرا يجعل لهذا الحمار اتانا واحدة ، والسبب قد اتضح الآن ولا شك ، وهو أنه يصف حمارا أول ما بلغ وصار يستطيع الزواج ، فيبدأ فى استخلاص أنثى واحدة ، وفيما بعد حين يزداد قوة وخبرة ستتبعها اناث أخريات ولكنه فيما يبدو سعيد الآن قانع بتلك الواحدة التى ظفر بها بعد محاولات كثيرة خائبة.

لكن لماذا يقول زهير ان الحمار حين ورد بأتانه مناقع صنيبعات لم يجد بها ماء ؟ هذه اشارة الى أن هذا الحمار الفتى لم يتعلم بعد كل ما يمكنه أن يتعلمه عن موارد الماء . ولكن لها فى نفس الوقت وظيفة فنية جيدة ، فلو وجد الحمار الماء فى أولى محاولاته لانتهى هذا الفصل الذى يريد زهير أن ينظم فيه بضعة أبيات ينفجر فيها بحيويته هو ونشاطه ! وهذا الاخفاق يكسب القصة مزيدا من التشويق ، لأننا سنتتبع الحمار باهتمام أكبر لنرى هل ينجح بعد أو لا ينجح أضف

الى ذلك كله أن الحمار نفسه يزداد فزعه وغضبه كلما أخفق فيزداد عدوه شدة وجهدا ، ويزداد الشاعر معه حيوية ونشاطا والآن أعد النظر فى الفعلين اللذين يحتويهما هذا البيت ، وضمهما الى الفعلين اللذين بدأ بهما البيتان السابقان ، وتأمل فى توالى هذه الأفعال الأربعة « تربع — ترفع — فأوردها — فألفاهن) لترى كيف تتعاون الأفعال الأربعة فى تواليها السريع على بث الحيوية والنشاط فى الأبيات ، ثم أجد الاستماع الى ايقاعها لترى تنويعه ، فالفعلان الأول والثانى جاءا على صيغة تفعل وتوصلا الى شدتهما بتشديد عين الفعل ، والفعلان الثالث والرابع جاءا على وزن أفعل وتوصلا الى عنفهما بالهمزة القاطعة التى يبدأ بها كلاهما ثم انظر كيف يبلغ نظمه أقصى حدته وعنفه فى البيت التالى :

٢٢ — فشجَّ بها الأماعِزَ فهى تَهْوِى هُوِىَّ الدَّلْوِ أسلمَها الرِّشاء

لما لم يجد الحمار بصنيبعات ماء زاد ذعره وجن جنونه ، فشج بها الأماعز شجا ، والأماعز جمع أمعز ومعزاء المكان الغليظ الكثير الحصى . فهو يندفع بأتانه اندفاعا شديدا الى تلك الأراضى الصخرية حتى يكاد يفلقها ويشقها ، وتذكر أنه كان من قبل يبحث عن الماء فى الأماكن المرتفعة ، فلما لم يجده فيها دفع الأتان أمامه بعنف وأسقطها بقسوة الى الأراضى المنخفضة ، فقوله « شج بها » يصور ما يسبب لجسمه وجسم الأتان من الكدم والايذاء فى اندفاعه المحموم . ثم يشبه سقوطها المفاجىء من أعلى الى أسفل بسقوط الدلو الممتلئة بالماء اذا انقطع حبلها فهوت الى البئر اما قول الشارحين القديمين ان شج هنا معناها صعد وان هوى معناها أسرع فناشىء عن عدم انتباه الى الحركة التى يصورها زهير بتشبيهه والتى تلى ما وصفه سابقا من ارتفاع الى الجبال .

لكن زهيرا لا يصور الحركة فحسب بل يحكيها حكاية صوتية ، نلاحظ عنف الفعل « شج » بجيمه المشددة ، ونلاحظ تتابع الهاء والياء والواو فى قوله « فهى تهوى هوى » يحكى بها انقطـاع النفس من الهبوط المفاجىء ، كما يحدث لنا اذا ركبنا أرجوحة فى حركتها الهابطة ، أو مصعدا كهربائيا يهبط فجأة

٢٣ — فليس لَحاقُه كلحاقِ إلْفٍ ولا كنَجائها منه نَجـاء

الالف الصاحب يصف زهير هنا محاولة الأتان فى كل هذا العدو أن تهرب من الحمار ، ولحاقه بها واصراره على الاحتفاظ بها لنفسه فهى تفر منه فرارا لا مثيل له فى سرعته وتصميمه على الهرب ، وهـو يلاحقها ملاحقة لم يحدث نظيرها من صاحب يلاحق صاحبه كلاهما اذن باذل أقصى جهده ، مسرع أكبر اسراع يستطيعه والوظيفة الفنية لهذا البيت فى القصة هى انه يزيد من تشوقنا الى تتبعها وتلهفنـا على معرفة ما سيحدث ، مما يسميه الانجليز suspence ، أى الانتظار المتوتر الأعصاب لما سيتلو من الأحداث فنحن فى هذا البيت لا نعرف من سيفوز فى هذا الصراع ، لأن كلا منهما يسرع اسراعا خارقا لم يسبق له مثيل

لكن للبيت مغزى آخر أعمق ، ندركه حين نستجمع ماقاله الشعراء الآخرون فى نفس القصة ، وهو ان هذه الأتان تتصرف تصرفا غبيا جدا فى محاولتها الهرب من الحمار ، فهو انما يريد أن يعثر لهـا على ماء ومرعى جديد لن تحيا بدونه صحيح ان هـذه الأتان لم تطل عشرتها بعد مع هذا الحمار ، فهذا اول موسم لها معه ، ولذلك لم تألفه بعد تمام الألفة لكن الشعراء الجاهليين عموما يصورون الأتن بأنهـا

غبية قصيرة النظر لا تفهم ما ينفعها وما يضرها ، فهى تريد أن تبقى فى المكان القديم رغم نضوبه أو اشرافه على النضوب ، أما الحمـار فهو وحده الحكيم البعيد النظر الذى يدرك حاجتها الى مورد جديد ، فهو لا يكترث بممانعتها السخيفة ويرغمها ارغاما قاسيا على ان تمضى معه ، وينفق كل جهده وحيلته فى منعها من الهرب فى أثنـاء الرحلة ربما كان هذا يحدث حقا من الأتن ، لكننا نرى فى وصف الجاهليين لسلوكها تحيزا قويا منهم الى صف الحمار الذى تجمعهم به جامعة الذكورة ضد الاناث الغبيات ! فهم يريدون ان يقولوا ان الاناث يجب ان يرغمن ارغاما على ما فيه مصلحتهن وسنرى أمثلة أخرى من هذا التحيز حين تنعم النظر فى الأبيات القادمة

٢٤ — وإن مالا لوَعْثٍ خاذَمَتْهُ   بألـواحٍ مفاصِلُها ظِماء

الوعث = الرمل الذى تغيب فيه الأقدام   خاذمته = عارضته

الواح = عظام   ظماء = صلاب قليلة اللحم لا رهل فيها

حين يخلصان فى سباقهما هذا من الأرض الصخرية الى رمل ناعم تغيب فيه الأقدام ، تعارضه الأتان بعظامها الصلبة ، أى تضربه بكتفيها ضربا قاسيا   ولكن نسأل   لم تفعل ذلك حين يصلان الى مكان رملى ناعم ؟ الجواب هو أنه هنا تتجلى مهارة الحمار الزائدة وتفوقه على اتانه فى العدو   فمادام يجريان على أرض صلبة فهى تستطيع أن تباريه ، لكن انتظر حتى يقدما الى أرض رمليـة تغيب فيها الأقدام ، حينئذ يتجلى لك أيهما أمهر فى اقتلاع أقدامه من الرمل والاستمرار فى العدو السريع ! فهذا مثل سباق الحواجز الذى يحتاج الى جهد وتدبير زائدين

يؤيد فهمنا هذا ما نقرأه فى أيام العرب عن فرس كريمة لبسطام ابن قيس (من أعظم فرسان الجاهلية) ، أنها كانت اذا أجدت (أى جرت فى الأرض الجدد وهى الأرض الغليظة المستوية) لم يتعلق بها شىء من خيلهم ، فاذا أوعثت كادوا يلحقونها فماذا تفعل تلك الأتان حين لا تستطيع أن تباريه فى الوعث ؟ تلجأ الى مصادمته بعظامها ، والمغزى انها لا تستمر فى المباراة الشريفة المشروعة ، بل ترتكب «فاول» كما يفعل الغلام المغلوب حين يمسك بخناق زميله الذى سبقه فى الجرى ليعطله ، أو كما يفعل بعض لاعبى كرة القدم ! وزهير يريد أن يضحكنا على هذه الأتان التى تلجأ الى هذه الوسائل ، ويبين مرة أخرى انحيازه الى صف الحمار فى هذه المباراة الحامية

٢٥ — يخِرُّ نَبيذُها عن حاجبَيْه   فليس لوجهه منه غِطاء

الآن كادت المباراة تنتهى (وستنتهى بفوز الحمار — بالطبع !) ، لأن الأتان قد أخذ التعب يستولى عليها ، ولم تفلح حيلتها فى مصادمة صاحبها ، ولم تستطع ان تبتعد عنه كما كانت تفعل ، فهو الآن خلفها مباشرة ، حتى ان نبيذها أى ما تنبذه بحوافرها من الغبار يضربه فى حاجبى عينيه ثم يسقط عنهما الى الأرض فوجهه اذن قريب كل القرب من حوافرها ، ولعلها هنا تستعمل حيلتها الأخيرة فتكثر من اثارة الغبار فى وجه الحمار حتى تعميه عن تعقبها (كما يفعل بعض الصبيان أيضا !) لكن كل هذا لا ينفع ، فهو لا يبالى بشىء من هذا ، وهو يتحمل كل ما تسببه له من الأذى والعناء حتى يدفع هذه الأنثى الغبية الى المـاء

٢٦ — يفضّله إذا اجتهدا عليه   تمـامُ السنِّ منه والذّكاء

عليه = على الوعث الذى صارا اليه   تمام السن = انه أتم منهـا سنا ، أى سقطت كل أسنانه التى ولد بها واستكمل أسنانه الدائمة ، وهذا دليل على دخوله عصر شبابه ، لا على أنه مسن بمعنى كبير السن كما يعتقد الشرح القديم   ومن هنا نفهم انه اختار أتانا أصغر منه سنا ، ولعلها كل ما استطاع أن يغلب عليه فى موسمه الأول من تمام الذكورة ، والذكاء فى الاستعمال القديم ليس نباهة المخ كما نستعمله الآن ، بل هو حدة النفس وعنفها

وبهذا البيت ينتهى الفصل الثالث ، وعليك ان تقرأه بزهو شديد من أجل الحمار وفخر قوى بانتصاره فى هذه المباراة ، كما تسمع انصار الرياضة يتباهون بانتصـار فريقهم المختـار من أهـلاوى أو زملكاوى ! وزهير يسمح لنفسه هنا بأن يصرح بما كان يومىء اليه فى أبياته السابقة ، كأنه يقول ما أحمق هذه الأنثى اذ تعتقد أنهـا تستطيع أن تسبق سـيدها ! كيف تستطيع أن تسبقه حين يبذل كل منهما نهاية جهده فى العدو ، وحين يطول هذا العدو مدة كافية ، وتتعرض له عقبات قاسية الامتحان ، وذكرها قد بلغ عنفوان شبابه وتمام حدته النفسية ؟ أين هى منه ، أو « ايش جاب لجاب » كما تقول؟ وفى رواية ثعلب « اذا اجتهدت » ، فهو يغلبهـا مهمـا تبذل أقصى جهـدها

وكلا الشنتمرى وثعلب يضعان هذا البيت بعد البيت القـادم ، ولكن من الواضح أن هذا خطأ فى الترتيب صدر من الرواة لا من الشاعر ، فهذا البيت يتم فصل العدو سعيا الى الماء ، أما البيت القادم فيبدأ الفصل الأخير الذى يصور الماء الجديد وسعادة الحمار فى بلوغه

والاستمتاع به مع اتاه لكن قبل أن نبدأه يستحق منا فصل العدو ان نعيد قراءته والاستماع اليه لنرى ان زهيرا فى ذلك الفصل لا يصور عدو الحمار واتانه فحسب ، بل هو يعدو معهما فى أبياته المتعاقبة عدوا سريعا لاهثا منقطع النفس يؤديه بجرس حروفه وايقاع مقاطعه ويؤديه بالايقاع العام لبحر الوافر الذى نظمت فيه القصيدة وفى هذا الفصل من قصة حمار الوحش يبلغ الوافر منتهى صلاحيته لتصوير الحركة السريعة اللاهثة ، ويتضح بأجلى صورة ما يتميز به من الخفة وكثرة الحركة هذه الميزة تنشأ من كثرة المقاطع القصيرة فى تفعيلته « مفاعلتن » وزيادتها مقطعا على المقاطع الطويلة ، ففيها ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطعان طويلان ، وهى فى هذا تساوى تفعيلة بحر الكامل « متفاعلن » ؛ بل هى فى الحقيقة مقلوبها «علن متفا»، أما جميع التفاعيل العروضية الأخرى فتتكون اما من مقطع قصير واحد ومقطعين طويلين (فعولن وفاعلن) ، واما من مقطع قصير واحد وثلاثة مقاطع طويلة (مفاعيلن ومستفعلن وفاعلاتن ومفعولات) والفرق بين الوافر والكامل أن الوافر أقصر ، لأن تفعيلته الثالثة تختزل من مفاعلتن الى مفاعلْ أو فعولن ، وهو ما يسمى القطف ، وهو اجتماع علة الحذف (اسقاط تن) مع زحاف العصب (اسكان الخامس المتحرك وهو حرف اللام) وهذا الفرق وان كان يجعل الكامل أكثر حركات (ومن هنا تسميته بالكامل لأنه أكمل البحور حركات) ، فانه فى الوقت نفسه يجعل الوافر بمجرد اختزاله المذكور صالحا صلاحية خاصة لتصوير الحركة التى يدخلها عنف ومفاجأة وقفز أعد اذن قراءة الأبيات السبعة الماضية واقفز فيها مع الشاعر فى قفزه الايقاعى النشيط مع حمار الوحش واتانه ، وحاول أن تتبع هذه الحركة بنفس التتبع

اللاهث المبهور الذى تتابع فيه تنقل الكرة بين أرجل اللاعبين فى مباراة تشهدها فى الملعب أو على شاشة السينما أو التلفزيون ، متذكرا أن زهيرا « المعقب الرياضى » يتحيز تحيزا واضحا ظريفا لأحد الفريقين المتباريين وينتظر منذ البدء انتصاره ويهلل لفوزه .

٢٧ — يغرّد بين خُرْمٍ مُفْضِياتٍ صَوافٍ لم تُكدِّرْها الدِّلاء

نجح الحمار فى بحثه ووصل الى الماء الجديد ، ونجح فى الاحتفاظ بأتناه ولم يدعها تفلت منه لكنه لم يصل الى قطعة ماء منفردة ، بل تكلل سعيه الطويل وجهده المضنى بوصوله الى مياه كثيرة يصفها زهير بأنها « خرم » أى غدران قد انخرم بعضها الى بعض فسال هذا فى هذا وسال هذا فى هذا وهى « مفضيات » أى يفضى بعضها الى بعض ويتصل به مجرد وفرتها اذن يروع العين ويسعد النفس (خصوصا اذا نظرت اليها بعين البدوى الذى يحرم الماء الكثير فى أغلب أوقاته) لكنها ليست غزيرة فحسب بل هى صافية أيضا لم تكدرها دلاء الناس الذين يردون الماء يستقون منه معنى هذا أن الحمار قد نجح أخيرا فى الوصول الى مياه أمينة فى موضع مقفر بعيد عن ازعاج البشر ، فهو يستطيع هنا أن يسعد ويرتع ويمرح دون خوف، والحمار يعلن عن نجاحه وفخره وسعادته بأن يطلق عقيرته بالصياح ويرفع به صوته عاليا لكن انظر ماذا يسمى زهير صياحه هذا الذى نسميه نهيقا ونعده أنكر الأصوات ؟ انه يسميه تغريدا ! وليس بعد هذا دليل على تمام التعاطف بين زهير وحماره الأثير ، حتى انه تنتقل اليه عدوى طربه فيلذ له أن يستمع الى صياحه العالى الجهير ينفس به عن حيويته العنيفة الطاغية ويعلن به انتصاره على أتناه الغبية العنيدة

ويفخر به بما وجد من ماء غزير متصل صاف أمين . ثم يستمر فى تصوير صياحه هذا فى البيت القادم .

٢٨ — كأنّ سَحيلَه فى كلّ فجرٍ   عـلى أَحْساءِ يمْؤُود دُعاء

السحيل صوت الحمار ومنه سمى مسحلا (بكسر الميم وفتح الحاء) ويمؤود اسم موضع هنا يقول الشنتمرى « شبه صـوت الحمار بصوت انسان يدعو صاحبه وبناديه ، وانما يريد أنه فى وقت هياجه ، فهو يدعو الأتن ويجاوب الحمر » وهذا التفات جيد قل أن نجده فى الشروح القديمة الى المغزى الحقيقى للشعر ونزيده شرحا فنقول ان هذا الحمار الذى نجح فى العثور على مياه غزيرة يصيح بأعلى صوته يتحدى الحمير الأخرى محذرا اياها من أن تقترب من مياهه التى عثر عليها فصارت ملكا مخصصا له ولأنثاه التى حصل عليها (كما تفعل أجناس كثيرة من الحيوان والطير فى موسم الربيع موسم الانتاج) ويدعو الاناث لينضم اليه عدد أكبر منها ، فهو الى الآن قد ظفر بأنثى واحدة ولكنه يشعر بعد فوزه فى مباراته معهـا ونجاحه فى العثور على هذا الماء انه قد « أثبت رجولته » وصار جديرا بأخريات قديرا على امتلاكهن ورعايتهن ثم لاحظ قول زهير « فى كل فجر » ، وشرح ثعلب يروى أن أكثر ما يكون الحمار نهيقا فى السحر . تخيل اذن هذا المنظر الرائع الذى تثيره هذه الفقرة : الصحراء المترامية الساكنة وقد بدأ ضوء الفجر يشق ظلمتها ، وفجأة يتمزق سكونها بهذا الصياح العالى يستقبل به الحمار فجر اليوم الجديد منفسا به عن شدة حيويته معلنا فيه استعداده لبدء يوم جديد ملىء بالنشاط والتحدى والعراك ، حاثا به الاناث ومتحديا به الذكور (وبعضها سيقبل التحدى

فتشب معارك يصورها شعراء آخرون) ثم تأمل أخيرا فى ظرف هذا التشبيه الذى شبه فيه زَهير صوت الحمار بصوت رجل يصيح ويدعو آخرين ، لترى مرة أخرى تمام انسجامه مع الحمار الوحشى حتى كاد ينسى أنه حيوان ويدمجه فى بنى الانسان ، وان كان علينا أن نضيف أن صياح البدوى الهائج يبدو لآذاننا الحضرية قريبا من زمجرة الوحوش حقا

٢٩ — فآضَ كأنّه رجلٌ سَلِيبٌ على عَلْياءَ ليس له رِداء

ان بقى فى صدرنا شك فى انسجام زهير مع الحمار ونظره اليه كأنه من البشر فهذا البيت يلغى كل شك هذا الحمار قد « آض » أى رجع كأنه رجل « سليب » أى عريان ، واقف على « علياء » أى أرض مرتفعة لا يلبس على جسمه أى رداء وهنا يقول الشنتمرى ان الشاعر لم يقصد الى الرداء وحده وانما اضطرته اليه القافية ، أى أنه يقصد غيره من الملابس ، والذى ينساه الشارح هنا أن البدو لفقرهم كانوا فى أغلب أحوالهم يكتفون بالقطعة الواحدة من الملابس ، فان كانت ثوبا يلبسونه على الجسد مباشرة كان بها (وهو الشعار) ، وان كانت رداء قديما يملكونه اكتفوا بوضعه على جسدهم واستغنوا به عن الشعار ، وقل أن يستطيعوا الجمع بين الشعار والدثار لكن الشنتمرى ينسينا خطأه هذا ويحملنا على التجاوز عنه حين يستمر فيقول جملته الصائبة « وانما أراد أنه يطارد الأتن ويغار عليهن ويصاول الفحول دونهن ، فقد أضمره ذلك وطواه » وقبل هذا شرح التشبيه بأن قال « وصفه بالاندماج والضمر وذكر أنه قد ألقى وبره الحولى فى آخر الصيف فكأنه رجل عريان لا ثوب عليه ولا رداء » . فى هذا

البيت اذن انتقال قافز من أول الربيع الى آخر الصيف وقد أثبت الحمار فى هذه المدة تمام ذكورته واكتمال خبرته ، فطارد أتنا كثيرة وفاز بهن ، وانتصر على ذكور آخرين وغلبهم على الأتن بعد مصاولة وعراك ، وفى هذا كله كان دائم النشاط والعدو والقفز والمصارعة وقد تم ضمور جسمه واندماج خلقه وفتل عضلاته ، وقد سقط عنه شعره السنوى ولم ينبت له بعد شعر جديد ، وعرى جسمه من الشعر يزيد من اظهار متانة جسمه وفتله ثم يلتقط له زهير هذه اللقطة البارعة وقد انتصب بجسمه الضامر المدمج فوق مكان مرتفع ، فى قوة وصحة وزهو واعتزاز ، فخيل الى زهير اذ يرقبه عن بعد أنه لا يرى حيوانا وحشيا بل يرى رجلا من البشر قد خلع ملابسه وانتصب عاريا فى الشمس والهواء . وهو ما كان يفعله البدو كثيرا ولا يزالون يفعلونه فى الصحراء الواسعة أو قد يكون زهير عنى بقوله « سليب » رجلا قد سلب قطاع الطرق كل ما يملك حتى ملابسه فتركوه عاريا ، وهذا يقترن بقوله « دعاء » فى البيت الماضى ، فيكون دعاؤه صياحا يستنجد به ثم يزيد زهير تصويره جلاء بتشبيه آخر فى بيته القادم

٣٠ — كأنَّ بَرِيقَه بِرَقانُ سَحْلٍ   جَلا عن مَتْنِه حُرُضٌ وماءُ

بلغ الحمار تمام صحته ومنتهى قوته وفتل عضلاته ، واشتد جلده على جسمه المدمج وسقط عنه شعره ، فصار يلمع فى أشعة الشمس ويبرق بريقا خاطفا للأبصار يدل على الصحة والقوة والنشاط فيشبه زهير بريقه هذا ببريق سحل أى ثوب يمان أبيض قد غسل بالحرض والماء . فلننفق برهة نتأمل فيها الجوانب الكثيرة المشحونة لهذا التشبيه. فهذا الثوب يمان أى جيد النسج غالى الثمن ، وقد ذكرنا اختصاص

اليمانين بالصناعات الحاذقة وفخر العدنانيين بامتلاكهم هذه المصنوعات.
وهذا الثوب أبيض اللون ، وقد ذكرنا أيضا ندرة اللون الأبيض فى الصحراء وصعوبة الاحتفاظ به ناصعا نظيفا وكأن زهيرا يتوقع منا هذه الملاحظة فهو يذكر لنا أن الثوب الذى يعنيه قد غسل بالحرض والماء فتم جلاؤه من كل اتساخ والحرض سائل كانوا يصنعونه من بعض النبات ويغتسلون به للنظافة والصحة ، فقد كانوا يرونه نافعا للجرب والحكة جلاء منقيا مدرا للطمث كما نقرأ فى المعاجم فلفظ الحرض يقترن فى أذهانهم كما ترى بالصحة والعافية وزوال المرض وتمام الشفاء بالاضافة الى النظافة أما قوله انهم غسلوه أيضا بماء فليذكر القارىء ما قلناه من أنهم قل أن يستعملوا الماء فى الغسل لقلته ونفاسته هكذا يتجلى لك أنه تشبيه بهيج تتكثف فيه المعانى وتشحن العواطف فانظر الآن كيف يؤديه زهير بلفظ يبرق هو الآخر بريقا أخاذا أنصت الى قوله « كأن بريقه برقان » ، وتأمل كيف تعمد أن يكرر نفس المادة اللغوية أولا فى المصدر العادى فعيل ثم فى مصدر فعلان الذى يحكى بصيغته الحركة ، وكرر هذين اللفظين « بريقه برقان » بضع مرات لتسمع كيف يحكى تتابع حروفها وتكرارها واختلاف مصدريها وسرعة توالى حركاتها تلك الصورة الخاطفة للأبصار

٣١ — فليس بغافلٍ عنها مُضِيعٍ رَعِيَّتَه — إذا غَفَل الرِّعاء !

بهذا البيت يتم زهير قصته عن حمار الوحش ، وفيه يبلغ تمام تعاطفه مع الحمار ، بل ان انفعاله هنا لا يقتصر على « التعاطف » ، وانما يتعداه الى مرحلة أعلى ، مرحلة « التقمص » فالضمير فى « عنها »

يعود الى الأتن التى نجح الحمار فى استخلاصها لنفسه واخضـاعها لسيطرته دون الذكور الآخرين ، كما فهمنا من ثنايا أبياته السابقة لهذا يجعلها زهير « رعية » للحمار ، لأنه يرعاها ويصرفها على حكمه ، كما يرعى الراعى قطعانه ويرعى الرجل حريمه ، لكن ما أمهر هـذا الحمار فى حكم رعيته ! هو لا يغفل عنها ولا يضيعها ، أى يسيطر عليها سيطرة تامة ولا يسمح لها بالهرب منه ولا يمكنها من عقد علاقات مع ذكر آخر هو يحرسها حراسة لا تغفل لشدة غيرته عليها وفطنته الى طبائعها وادراكه رغبتها فى خيانته مع آخرين لو ترك لها الفرصة وهنا يضيف زهير غمزته النافذة فيقول « اذا غفل الرعاء ! » فما معزى هذه الكلمات الثلاث ؟ زهير يعرض ببعض الرجال الذين يغفلون عن زوجاتهم فيستطعن أن يخنهم مع رجال آخرين ! وهكذا نرى زهـيرا فى تمام انسجامه مع الحمار الوحشى بل تقمصه له يفضله على كثير من البشر المغفلين ويعجب بل يزهو أقوى زهو بفطنته وانتباهه وشدة تسلطه على اناثه فياليت كل الرجال يكونون مثله !

والآن ينتقل زهير من قصة الحمار الوحشى الى موضوعه الجديد ، وهو فخره بما يحياه من حياة اللهو والمتعة وشرب الخمر مع أصحابه من الشباب الكرام ذوى اليسار وسينظم فى هذا الموضوع أربعـة أبيات فقط ، لكن ما أكبر نشوتها وأقوى زهوها ، وما أحلى نغمهـا وأعذب موسيقيتها ، وما أشد طربها لحيوية الحياة وقدرتها على حمل هذا الطرب الى مستمعيها ولكن كيف ينتقل زهير الى هذا الموضوع الجديد ؟ من المهم أن تلاحظ أنه ينتقل اليه مباشرة بدون تحيل على التخلص والربط ، وما حاجته الى هذا وهو قد بلغ الآن تمام نشاطه وحيويته فاستطاع انفعاله فى حد ذاته أن يحمله الى موضوعه الجديد

حملا طبيعيا منسجما يجلى الوحدة الحيوية التى نحاول تمحيصـها فى هذا الفصل هذه الوحدة التى ألفت بين أقسام قصيدته جميعها على تعددها واختلافها الظاهر ، هذه الوحدة التى تنبجس من روحه المسيطرة ، عاطفة النشوة بالحياة والاعتزاز بالشباب والتدفق بالحيوية والمرح تلمست هذه العاطفة كل منفذ تستـطيعه فى فن النسيب الحزين ، وأخذت تبحث حتى وجدت فى قصة الحمار الوحشى متدفقا قويا لها ، والآن تنفجر تمام الانفجار وتبلغ كمالِ التصريح فى هـذه الأبيات الأربعة

٣٢ — وقد أغدو على ثُبَةٍ كِرامِ نَشَاوَى واجِدِين لمـا نشاء

الثبة = الجماعة من الناس نشاوى=جمع نشوان وهو السكران، من النشوة ، واجدين لما نشاء = قادرين على ما نشاء من الطعـام والشراب والطيب والغناء

٣٣ — لهم راحٌ وراوُوقٌ ومِسْكٌ تَعَلُّ بـه جُلودهمو وماء

الراح = الخمر ، سميت كذلك لارتياح صاحبها اليها والى الجود . الراووق = الاناء الذى يروقون فيه الخمر ويصفونها ، وقال الشنتمرى انها المصفى وهى خرقة تصفى بها الخمر (والأحسن أنه يعنى الاناء أى الناجود الذى شرحناه فى أبيات علقمة) . تعل = تدلك وتطيب بالمسك مرة بعد مرة ، وهو من العلل وهو الشرب الثانى ، خلاف النهل وهو الشرب الأول ماء = يقول ثعلب انه الماء الذى تمزج به الخمرة

٣٤ — يجُرُّون البُرود وقد تَمشَّتْ حُمَيَّا الـكأسِ فيهم والغِناء

البرود = ثياب موشية تمشت فيهم = مشت فى مفاصلهم . حميـا

الكأس = سورة الخمر وصدمتها فى الرأس (أو صالبها كما قال علقمة) وقوله يجرون البرود أى يتبخترون فيها اذا عملت فيهم الخمر وأخذت منهم وثعلب يؤخر هذا البيت بعد البيت القادم ، لكن موضعه الصحيح هنا كما روى الشنتمرى وشرح ثعلب يقول « مشى صلابتها فى مفاصلهم » ، وهو تحريف واضح صحته « مشى صالبها » ، لا « مشت صدمتها » كما يعتقد مصحح طبعة دار الكتب

٣٥ — تَمَشّى بين قَتْلَى قد أُصيبت نفوسهمو ولم تُهْرَقْ دِماء

تتمشى الخمر بين سكارى قد صرعتهم فكأنهم قتلى قد أصيبت نفوسهم = أذهبت الخمر عقولهم وقواهم فكأن نفوسهم مصابة وفى ثعلب « أمشى » وهو تحريف واضح وفى ثعلب « ولم تقطر دماء »

هذه الأبيات الأربعة التى وضعها زهير فى وسط قصيدته بالضبط ، يسبقها واحد وثلاثون بيتا ويليها واحد وثلاثون بيتا ، هى فى صميمها واسطة العقد فى الهمزية كلها تحتوى على عاطفتها الرئيسية ، وتعطى المفتاح لفهم حالتها النفسية المسيطرة ، وتشع حيويتها على ما سبقها وما تلاها من الموضوعات . وهى فى نظرنا السبب الحقيقى العميق الذى دفعه الى نظم القصيدة حتى ينفس عن هذه العاطفة الزاخرة فان كان القدماء يقولون انه نظم القصيدة بسبب موضوع الهجاء الذى سيلى هذه الأبيات ، فما نحسب هذا الموضوع الا مجرد المناسبة التى انتهزها زهير ليتدفق بهذه القصيدة ، أو الشرارة التى أوقدت لهيبه الكامن فلننعم فيها النظر

هو فى أول هذه الأبيات يذهب فى الصباح الباكر الى رفاقه ليشاركهم المتعة والبهجة وهو يصفهم بأنهم « ثبة كرام » وهو يعنى بالثبة هنا

ما نعنيه فى مصر بـ « الشلة » ويسميه السودانيون « الجوقة » ، وهم الزمرة المصطفاة من الأصحاب الذين يطلعهم على أخص أسراره ويزاملهم فى اللهو والمسرات ولكن ممن تتكون « شلته » هذه ؟ هى مكونة من « الكرام » وحدهم ، من ذوى النسب العريق والمجد الأصيل وذوى الأريحية والجود ، لا يصاحب الرعاع وسفلة الناس ثم يصفهم بهذه الكلمة الواحدة التى تكشف انفعال القصيدة كلها « نشاوى » فالنشوة مطلبهم الأعظم والنشوة صفتهم العليا ، والنشوة ميزة هذه القصيدة الأولى وهم أغنياء ، وهم ينفقون غناهم ولا يكنزونه على مسراتهم ولذائذهم ، يحصلون منها على كل ما يشاءون ، مما عدده الشرح القديم من طعام وشراب وطيب وغناء ، ومما لم يعدده وذكره الشعراء الآخرون تفصيلا ، لكن زهيرا يفضل فى موقفه هذا أن يجمله بهذه العبـــارة العامة « واجدين لما نشاء » ، ويجد فى ابهامها المتعمد تنفيسا أقوى عما تتضمنه من دعوى عريضة كاسحة تشمل كل شىء تتوق اليه النفس وفى انصاتك لهذا البيت تأمل فى ملاءمة الوافر بضرباته المتدافعة لهذه الأريحية المتراقصة المتدفقة مع دفقات الشباب وحيويته ولاحظ أن الجناس الرائع بين « نشاوى » و « نشاء » قد جاء طبيعيا رشيقا لا تكلف فيه فضاعف الموسيقية المطربة من ناحيـــة وزاد من ابراز التراقص والخيلاء من ناحية أخرى

وفى بيته الثانى يعود فيخصص بعض تلك النعم التى ينعمون بها هؤلاء الفتية الأحرار الذين يجمعون بين رفعة النسب ونشوة الشباب ويسار الحال وسخاء الانفاق ، عندهم الخمر الجيدة التى يهش لهـــا شاربها ويرتاح والتى تثير منه أريحيته القوية وعندهم اناء الزجاج

النفيس الذى يصفقون فيه الخمر ويصفونها ويرقبون تلألؤها الوضاء وعندهم المسك يدلكون به جلودهم ويطيبونها المرة بعد المرة . وعندهم أخيرا الماء وما نحسبك الآن سترى فى ذكره الماء هبوطا anticlimax بعد ما قدمه من ذكر الأشياء النفيسة الغالية من راح وراووق ومسك ، بل نحن واثقون أنك ستدرك توا أن هذا الماء قد يكون أنفس منهـا جميعا ، حتى ليجدونها ولا يجدونه ، ويسرفون فى استعمالها ويقتصدون فيه لكن « شلة » زهير يجـدون من الماء أيضا كل ما يشـاءون ، ويستعملونه بسخاء لا فى مزج الخمر فحسب كما يقول الشرح القديم ، بل يتبردون به ويغتسلون به ويغسلون به آنيتهم ويرشونه على الأرض من حولهم بدون حساب حتى يتم طيب المجلس ورقته ونقاؤه ورخاؤه

ولعل القارىء قد لاحظ تردد فكرة أو « موتيف » الماء فى مختلف أقسام القصيدة فماء المطر ينزل من السماء على الديار المهجورة للمحبوبة الراحلة وبقر الوحش التى سكنت تلك الديار تمرح فيه وترتع وتشيم بروقه وتتقبل رشه على حواجبها . حتى ماء البحر الملح يستخرج منه الدر الذى يشبه ملاحة محبوبته وصفاء جلدها. وحمار الوحش لا يندفع مع أتناه فى عدوهما السريع المجهد الا بحثا عن الماء فى كل مكان ، الى أن يعثر منه على غدران يسيل بعضها فى بعض ويفضى بعضها الى بعض، غدران صافية لم يكدرها ورود الناس واستقاؤهم وجسم هذا الحمار يبرق فى تمام صحته واندماجه كالثوب اليمانى الأبيض الذى قد غسل بالحرض والماء حتى تم جلاؤه والآن هذا زهير نفسه هو ورفاقه « العترات » يجدون كل ما يشاءون من الماء فالماء يترقرق فى كل ما تقدم من الأقسام ، يظهر ويختفى ويظهر ، تيارا متدفقا من الحيوية

ينبثق حينا فوق سطح الأرض ثم يجرى فى باطنها ثم يصعد مرة أخرى ، لكنه يمدها بنهر متصل من الخصب والنشاط والمرح والاستبشار

وما نظن القارىء بحاجة الى أن نلفته الى ما فى هذا البيت من جناس مطرب بين « راح » و « راووق » ، ونفس حرف الراء بجرسه الخاص المكرر الممدود بمدة الألف يضاعف من شعور الأريحية الغالب على الأبيات ولكن نأتى الى ثالث هذه الأبيات لنرى نشوة الحياة تبلغ بهؤلاء الرفاق أقصاها فيهبون من جلستهم يتمايلون ويتخايلون فى ثيابهم الغالية الموشية يجرون على الأرض ذيولها الطويلة وهــذه كناية عما هم فيه من الخفض والغنى والأمن ودعة العيش ويســار الحال ، لأن أغنياء العرب كانوا يطيلون ثيابهم فى زمن السلم والخفض ويقصرونها فى الاستعداد للحرب والمشقات وقد دب فى عروقهم دبيب الخمر وتغلغلت سورتها فى مستدق أعصابهم وصعدت صدمتها الى رؤوسهم ، ثم ضاعف من أثرها ما يسمعون من الغناء المطرب من القينات الجميلات يعزفن على آلاتهن الشجية استمع الآن الى ما يشيع فى البيت كله من زهو قوى حتى لنكاد نرى بعيوننا رفاق زهير وقد نهضوا أمامنا يتبخترون على ضربات بحر الوافر .

أما آخر الأبيات ، وهو فيما نرى ملهم أبى نواس ببيته البديع ، وان جعل دبيب الخمر احياء لا قتلا

فتمشّت فى مفاصلهم كتمشّى البرء فى السقم

فتأمل فيه ما يحدثه هذا التكرار الحصيف للفعل « تمشى » من موسيقية مضاعفة ومن تعبير زائد الارهاف والوخز عما أخذهم من حدة الانفعال تكاد تلمس فى هذه الشين المشددة قشعريرة الخمر

هذه الخمر التى بلغ فعلها بهم فى هذا البيت الأخير حد الصرع التام ، فكأنهم قتلى وان لم تر منهم دما مهراقا وهذا أيضا معنى قد كرر فيما بعد حتى ابتذل ورخص ، ولكن حين تقرأه فى بيت زهير فحاول جهدك أن تستمع اليه حين كان لا يزال جديدا ظريفا يبدو لسامعيه رائعا عجيب البراعة فلابد انهم فى بساطتهم المحببة قد أعجبوا كثيرا بظرفه وحذقه ما أعجب هذا الشيء الذى يقتل الرجال دون أن يريق منهم قطرة دم واحدة !

لا فائدة من أن تقرأ هذه الأبيات قراءة صامتة تتبعها بعينيك ، بل لا فائدة من ان تقرأها وانت جالس فى مقعدك جلسة هادئة انما السبيل الوحيدة الى تقديرها تقديرا صحيحا ان تهب أنت أيضا من مقعدك فتنشدها بزهو قوى ونشوة مستجيبة تتمايل فيها بجسمك مع ضربات الوافر ، مطيلا من حروف المد حين ترد فى آخر التفعيلة ، ومترنما فيها بصوتك ، ومطيلا الوقوف على أواخر المقاطع المقفلة حتى تعطى حروفها الساكنة أقصى قيمتها الجرسية ، وملاحظا تجاوب هذه الأجراس وتقابل تلك المدات أعد مثلا قراءة البيت الأول — نعنى انشاده والتغنى فيه ! وقد لاحظنا الجناس الواضح بين « نشاوى » و « نشاء » ولكن ليس هذا كل ما فيه فتغن أولا بالتفعيلة الأولى « وقد أغدو » مطيـــلا من مدة الضمة برهة ، ثم تغن بالتفعيلة الثانية « على ثبتن » مرددا لرنين نون التنوين حتى تساوى فى الزمن مدة الواو ، وانظر اختلافهما وتقابلهما ثم تغن بالتفعيلة الثالثة المقطوفة « كرامن » ولكن مطيلا من مدة الألف ضعف الزمن حتى تســـاوى طول التفعيلة الكاملة ، وطرب صوتك فى هذه المدة قدر ما تستطيع من التطريب ، وردد رنين نون التنوين وانظـــر مجاوبتها لتنوين

التفعيلة الثانية ثم أدم رنين هذه النون فى آخر « كرامن » حتى يتصل برنين النون فى أول « نشاوى » منتجا رنينا رائعا قوى النشوة . ثم التفت الى تكرار المقطع « وا » فى آخـر « نشـاوى » وأول « واجدين » ، وأطل المدة فى ثانيهما ثم انظر كيف يجاوبه المقطع الطويل فى آخـر « لما » مطيلا أيضا لهذه الألف المحدودة وانظر كيف يتكرر نفس المد مرة اخرى فى المقطع الأوسط من « نشاء » بنفس الطول

كذلك فى تغنيك بالبيت الثانى من هذه الأبيات لاحظ تبادل المدات فى آخر المقاطع المفتوحة ، ورنين نون التنوين التى تختم كل تفعيلة من التفاعيل الثلاث فى الشطر الأول لهم راحن ننن وراووقن ننن ... ومسكن ننن ... ثم لاحظ رد المدات عليها فى تفاعيل الشطر الثانى بين ياء وواو والف ــ أى كل المدات المعروفة فى العربية :
تعل بهى ىىى جلودهمو ووو وما اااءو والآن نتركك لتتبع نفس المنهـج فى التغنى بالبيتين الباقين ، ملاحظـا فى البيت الثالث المدتين بالواو فى « يجرون البرود » وكيف تحكيان انسحاب الذيول الطويلة ، وكثرة المقاطع المقفلة فى باقى هذا البيت تحكى صدمة الخمر ، وملاحظا فى البيت الرابع عودته الى الاكثار من المدات يأتى منها بخمس مدات قبل المدة السادسة فى القافيـة ، وملاحظا فى البيتين معا ترديد جرس الشين فى الشينات الأربع ، وكيف يلتقط هذا الترديد جرس الشينين فى جناس البيت الأول « نشاوى ـــ نشاء » ، ومتذكرا فى هذه الشينات الست ماقلناه فى تحليلنا لشطر الأعشى « شاو مشل شلول شلشل شول » من حكاية الشين لنشوة السكران وتلعثم لسانه فى مخارج الحروف

وفى كل هذا التمحيص لدقائق الأداء الصوتى فى الأبيات الأربعة لا تنس ربطها بما تحمله من المضمون فكل ماتسمعه فيها من الرنين ليس رنينا فارغا أجوف ، وكل ما تلاحظه من تقابل الايقاع وتجاوب النغم والتقاطه ليس مجرد محسنات لفظية وبرقشة سطحية ، بل ستجد فيها مصداقا لما ادعيناه فى تمهيد الكتاب وتأكيدا لما ضربنا له الأمثلة فى فصليه الأول والثانى من ان الوسائل اللفظية فى الشعر الصادق تأتى مرتبطة ارتباطا عضويا مع ما تحمل من تفكير وما تنقل من انفعال

وأخيرا يأتى زهير الى الغرض الذى يقولون انه سبب نظمه للقصيدة ، وهو هجاء بنى حصن من عليم (بضم العين) من كلب وقد تسأل كيف يتفق فن الهجاء ، وهو القائم على الغضب والحقد والعداوة ، مع ما رأينا فى القصيدة الى الآن من سيطرة روح المرح والاستبشار ؟ ولكن انتظر تجد هجاءه من نوع خاص ، نوع شديد المرح والنكتة أقرب الى المزاح الحاد منه الى الغضب الجاد ، ملىء بالتهكم المضحك والسخرية اللاذعة ثم تجده يتوزع بين تهديد المهجوين بالعقاب ، ومحاولة التلطف معهم ومخاطبة ضمائرهم ، ودعوتهم الى حكم يحكم بينه وبينهم فى هذه الخصومة ، الأمر الذى يؤكد انه لا يرغب فى أن تتطور هذه الخصومة الى حد العداوة الحقيقية

ولنرو أولا قصة هذه الخصومة كما يرويها ثعلب والشنتمرى ، فان تأملنا فيها حرى بأن يهدينا الى سببين آخرين لهذا الموقف المصالح الذى يتخذه زهير من القوم الذين يهجوهم

« كان زهير بن أبى سلمى وأبوه وولده فى (أى نازلين فى جوار) بنى عبد الله بن غطفان حلفاء لهم وكان أبو سلمى تزوج الى رجل من بنى سهم بن عوف بن سعد بن ذبيان يقال له الغدير فولدت له زهيرا

وأوســا وولد لزهير من امرأة من بنى سحيم وكان زهير يذكر فى شعره فعال بنى مرة وغطفان ، وكان سيدا فى الجاهلية كثير المال حليما ، وكان يعرف بالورع وكان رجل من بنى عبد الله بن غطفــان أتى بنى عليم فنزل بهم فأكرموه وأحسنوا جواره وواسوه وكان رجلا مولعا بالقمار ، فنهوه عنه ، فأبى الا المقامرة ، فقمر مرة فردوا عليه ، ثم قمر أخرى فردوا عليه ، ثم قمر الثالثة فلم يردوا عليه فرحل من عندهم وشكا ما صنع به الى زهير والعرب اذ ذاك يتقون الشعراء اتقــاء شديدا فقال يهجو عليما »

وهذه رواية ثعلب ، لكن رواية الشنتمرى تضيف تفصيلا آخر لا بد منه لفهم بعض الأبيات القادمة ، وهو « أن ذلك الرجل لما خلع من ماله (أى خسره كله فى المقامرة الأخيرة) رجاء أن يحوز الخصــل (وهو السهم الغالب) رهن امرأته وابنه ، فكان الفوز عليه » كما يقول الشنتمرى انه لما غلب « رحل من عندهم وانطلق الى قومه فزعم انهم أغاروا عليه »

تأمل جيدا ما ترويه هذه القصة من ان الرجل « كان رجلا مولعا بالقمار » ، ورجل مثل هذا لابد أن يشتهر عنه هذا الادمان ، فحين عاد الى قبيلته صارخا معولا وادعى ان بنى عليم قد أغاروا عليه وسلبوا ماله وزوجته وابنه ، يبدو ان زهيرا لم يصدقه وشك فى الأمر ونحن نرى من القصة مبلغ كذب هذا الرجل وافترائه على بنى عليم . فهم أولا حين نزل بهم أكرموه وأحسنوا جواره وواسوه وهم ثانيا حين حمله ولعه بالقمار على ان يطلب اليهم ان يقامروه نهوه عن هذا فأبى الا المقامرة ثم هم ردوا عليه ماله مرة ومرة بعد ان خسر فى كل

منهما ، فلا يستطيع أحد ان يلومهم اذا لم يردوا عليه ماله فى المرة الثالثة ولما لجأ الى المقامرة بامرأته وولده لم يردوا عليه كذلك ، ولعلهم ارادوا ان يلقنوه درسا ، أو ان يتخلصوا من جيرة هذا الضيف البغيض وكل هذا لم يعرفه زهير حين نظم قصيدته ، ولكن من الواضح أنه من خبرته بأخلاق هذا الرجل ومن استماعه الى دعاواه قد شك فى صدقه ، فهذا فيما يبدو لنا من الأسباب التى جعلته لا يتخذ من عليم موقفا عدائيا قاطعا

والسبب الثانى تدركه حين تتبين ان زهيرا لم يكن ينتمى الى قبيلة الرجل ، بنى عبد الله بن غطفان ، فأصله من مزينة من فرع آخر مختلف تماما ، وهو فرع طابخة من الياس ، أما بنو عبد الله فمن فرع غطفان من قيس عيلان ولكنه كان هو وولده وأبوه من قبله نازلين فى جوار عبد الله بن غطفان حلفاء لهم وحتى حين تزوج أبوه من غطفان ، لم يتزوج من بنى عبد الله ، بل من قبيلة أخرى من ذبيان ابن غطفان فليس بينه وبين عبد الله صلة نسب لا من جانب الأب ولا من جانب الأم ، بل كل صلته بهم صلة الجيرة والحلف وهذا حرره من تعصب العصبية القبلية ، ومكنه من ان يرى الحقائق بنظرة اكثر موضوعية

والحق ان معيشة زهير طول حياته بين قوم ليسوا هم قومه ذوى العصب ، كانت من أهم الأسباب التى مكنته من ان يعلو على العصبيات القبيلية المتناحرة ، وان يرى فظاعة الحرب وجنايتها على الفريقين المتصارعين جميعا دون أن تشوه نظرته نعرة قبلية رعناء ، حتى وصل الى فلسفته السلمية السامية التى جلتها معلقته فان كان يمدح

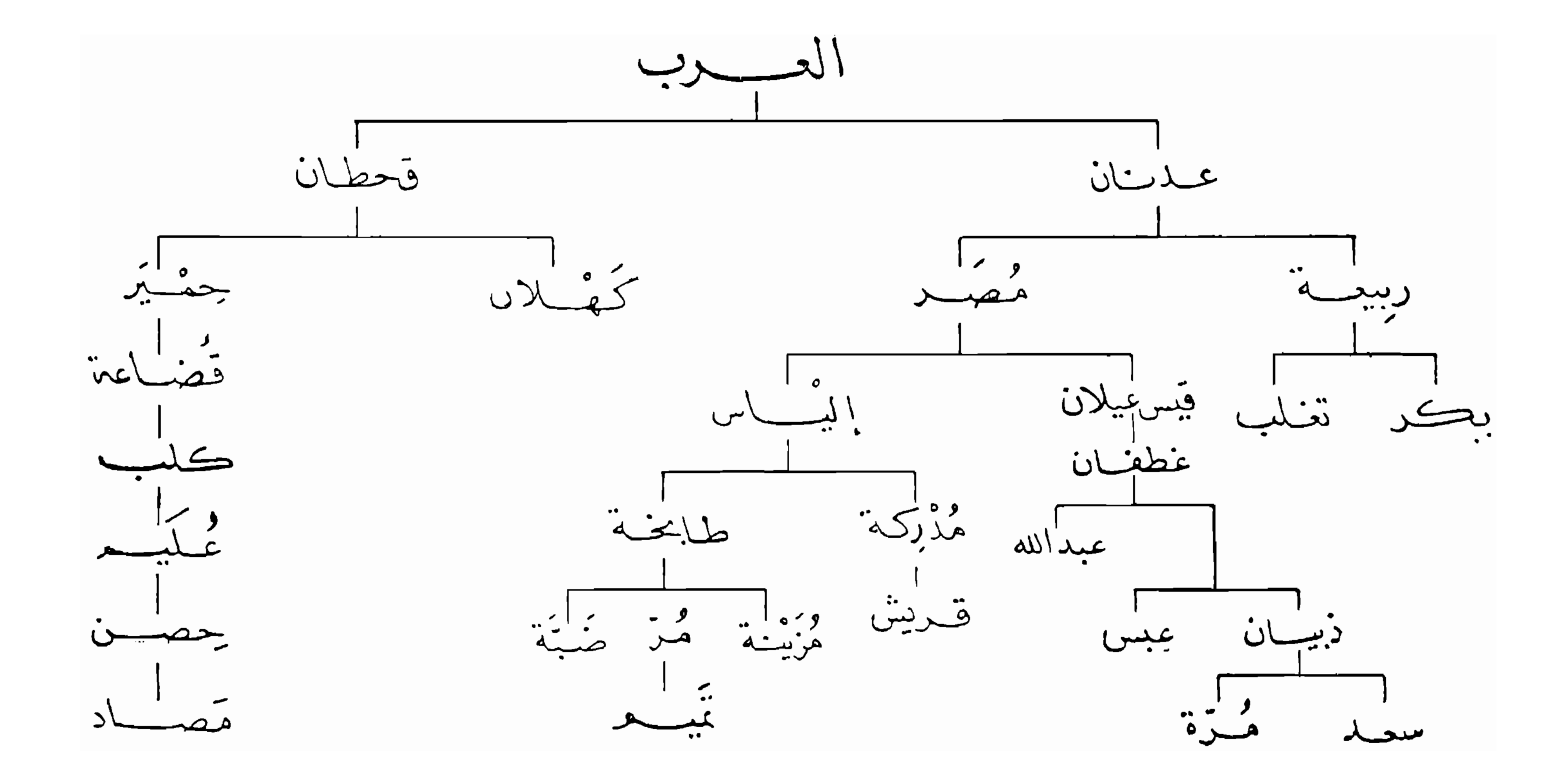
رجالا من بنى مرة (وهم قوم آخرون من ذبيان غير أخواله) ويمدح آخرين من غطفان ، فانما كان يمدحهم لاعجابه الصادق بجهدهم فى حقن الدماء بين عبس وذبيان واحلال السلام محل الحرب ، ولصفات أخرى جليلة رفيعة فى ممدوحيه سنبصرها حين ندرس فى فصل قادم قصيدة أخرى له

ولعله يساعد القارىء على ادراك هذه الحقيقة أن نعطيه جدولا مبسطا بأهم انساب العرب ، يتبين فيه مكان زهير ومكان بنى عبد الله ومكان بنى عليم من هذه الأنساب يجد القارىء هذا الجدول المبسط على الصفحة التالية

ولنأت الآن الى أبيات هذا « الهجاء » ولنلاحظ كيف ينتقل زهير مرة أخرى الى موضوعه الجديد بدون حاجة الى حسن تخلص أو تحيل

٣٦ — وماأدرى ـ وسوف إخالُ ـ أدرى أقومٌ آلُ حِصْنٍ أم نساء ؟

هو يبدأ هجاءه بنكتة بارعة لابد انها أضحكت سامعيه طويلا وبنو حصن هم من بنى عليم ، ونكتته قائمة على تصنعه أنه قد تحير فى الأمر ولم ينته بعد الى رأى حاسم : أرجال هم أم نساء ؟ ولو رماهم مباشرة بأنهم نساء لكان هذا مجرد سباب ولضاع تهكمه الساخر هو تارة ينظر اليهم فيجدهم فى الظاهر رجالا لهم هيئة الرجال ولحى الرجال ولكنه ينظر فى أعمالهم من الغدر وقلة الوفاء فيراهم أقرب الى طبيعة النساء ارجال هم اذن أم نساء ؟ أفتونى يا ناس فقد احترت واحتار دليلى ! وقوله « وسوف اخال أدرى » يزيد من لذع الاستهزاء ، فمعناه انه سيواصل البحث والتفتيش عن حقيقة أمرهم


العرب
عدنان
قحطان
ربيعة
مُضَر
كَهْلان
حِمْيَر
بكر
تغلب
قيس عيلان
إلياس
قُضاعة
غطفان
كلب
مُدْرِكة
طابخة
عُلَيم
عبدالله
قريش
مُزَيْنة
مُر
ضَبّة
حِصن
ذبيان
عبس
تَميم
مَصاد
سعد
مُرّة

حتى يصل الى الخبر اليقين (وراهم وراهم لحد ما أعرف الحقيقة !) .

٣٧ — فان قالوا النساءُ مُخَبَّآتٍ فحُقَّ لـكلّ مُحْصَنةٍ هِداء !

يستمر هنا فى نفس النكتة ليستغلها الى أقصاها ، بل يزيدها لذعا حين يتصور انهم سيردون قائلين بل نحن نساء ! معتذرين بهذا عن طبيعة الغدر فيهم (وهو عذر كاف فى رأى البدوى الجاهلى !) فيتصنع أنه يقبل عذرهم هذا بكل جد ، وانه ليس له اذن الا اشتراط واحد هو أن يزفوا اذن الى أزواج ، والهداء زفاف العروس الى زوجها واضافته « مخبآت » الى ردهم المزعوم منصوبا على الحال يضاعف من أضحاك هذا المزاح ، فهو لا ينسب اليهم انهم سيقولون انهم نساء فقط ، بل سيؤكدون انهم النساء المخبآت المصونات ، لا النساء العاديات المبتذلات ! وهذا يضاعف بدوره من فكاهة رده ، اذ يقول اذا كان هذا كذلك فان كل محصنة ، وهى هنا المرأة البكر ، لابد ان تزوج من بعل وان تزف اليه ، لأن الزواج هو أفضل صون واحصان للبكر ، وبدون هذا لا تأمن عليها ولا تأمن منها ! فلو زف بنو حصن الى أزواج يحفظونهم ويلون أمورهم لما كان منهم هذا السلوك الطائش الأرعن (او ترانا كان ينبغى ان نقول يحفظونهن ويلون أمورهن لما كان منهن الخ ... ؟)

لاحظ ان قوة هذه النكتة يضيع أكثرها على القارىء الحديث اذ يحتاج الى ان تشرح له ، فهو يحتاج الى ان يشرح له معنى محصنة فى هذا البيت ، ومعنى الهداء ، وهو يحتاج فى البيت السابق الى ان يدرك ان العرب القدماء استعملوا « القوم » للرجال فقط دون النساء ، لا كما نستعملها الآن للناس ذكورا وأناثا ونشتق منها كلمة

« القومية » فالمقابلة بين « قوم » و « نساء » كانت أقوى بكثير وأسرع مبادرة الى اذهان العرب القدماء منها الآن ، ومن ذلك قوله تعالى « لا يسخر قوم من قوم عسى ان يكونوا خيرا منهم ولا نساء من نساء عسى أن يكن خيرا منهن » ومن المعروف ان احتياج النكتة الى الشرح يفسدها او يضيع أقوى تأثيرها ، ولكن ابذل الآن جهدك بعد ان قرأت هذا الشرح فى ان تقبل على البيتين اقبال من سمعوهما أول ما نظما فى عصرهما وفهموهما فهما مباشرا أو بعد تفكير شخصى قاموا هم به بدون حاجة الى ان يشرحهما لهم شخص آخر فان أنت اقبلت على البيتين هذا الاقبال اتضحت لك حقيقة أخرى أنهما متعففان جدا اذا قورنا بما كان يصدر عن البدو فى تهاجيهم فى ذلك العصر وفى امتداد التقليد الجاهلى حتى بعد مجىء الاسلام ويكفى ان تقرأ بعض ما كانوا يقولونه فى الهجاء ثم تقرأ ما سيقوله الفرزدق وجرير فى تهاجيهما فى العصر الأموى ليتضح لك ان زهيرا لم ينحدر الى درك الاسفاف والهجر الذى تردى فيه كثيرون آخرون لسنا نعنى بهذا ان زهيرا لم يفحش فى شعره قط ، فان له فى ديوانه أبياتا رائية من ابذأ الهجاء ، لكنه فى سائر شعره عظيم التعفف ، وليس العجيب انه افحش فى بعض شعره ، بل العجيب انه فى حياته الطويلة المليئة بالأحداث الجسام بين القبائل احتفظ فى معظم شعره بالمستوى الرفيع الذى احتفظ به وهذه ظاهرة قد يكون نماها فيه ما ذكرنا من معيشته بعيدا عن النعرة القبلية المباشرة ، لكن هـذا التعليل لا يكفى ، بل لابد أن يكون هو بطبعه ذا خلق نبيل

وبهذين البيتين الساخرين يكتفى زهير فى وخزه لبنى حصن اما بعدهما فيخاطبهم خطابا جادا فهم بالطبع لن يجيبوا هذا الجواب

المضحك الذى افترضه فى بيته الماضى ، وزهير لا ينتظر منهم أن يجيبوا مثل هذا الجواب ، بل ينتظر منهم ان يقولوا — أو يحاول ان يدفعهم الى ان يقولوا — بشمم وكبرياء انهم رجال كاملو الرجولة فان كانوا كذلك حقا فواجبهم ان يسلكوا سلوك الرجال ذوى العزة والكبرياء ، لهذا يوجه اليهم الأبيات القادمة يخيرهم فيها بين حلول ثلاثة ، ويقرر ان سلوك الرجال ذوى الحسب لا يمكن ان يخرج على هذه الثلاثة

٣٨ — فامّا أن يقولَ بنو مَصادٍ إليكم إننا قومٌ بَراء

٣٩ — وإما أن يقولوا قد وَفينا بذمتنا فعادتُنا الوفاء

٤٠ — وإما أن يقولوا قد أَبينا وشرٌّ مواطنِ الحسبِ الإباء

وبهذه الأبيات الثلاثة نبدأ مرحلة جديدة فى القصيدة تختلف بعض الشىء ، فزهير فيها يضبط ما سبق من مرحه ليجادل هؤلاء القوم جدالا جديا لكن ما كان فيه من سعادة وبهجة وتفاؤل يترك أثره على هذا الجدال ، فهو لا يحتد فيه الى درجة الغضب والمعاداة ويميل فيه ميلا قويا الى المسالمة ويبذل كل جهده فى العثور على أساس يتصالحون عليه وهكذا يحتفظ لقصيدته بوحدتها الحيوية التى كانت تنهدم لو استولى عليه الغضب فعكر عليه ما كان فيه من الفرحة والرضى والاستبشار

وبهذه الأبيات الثلاثة أيضا نأتى الى قسم من القصيدة ربما لا يكون له نفس المتعة الفنية التى وجدناها فى الأقسام السابقة ، لكن له أهميته التاريخية الكبيرة ، اذ يساعدنا على فهم الكثير من تقاليد الجاهليين ومواضعاتهم الاجتماعية ومحاولة بعضهم أن يهذبوها ويرتفعوا بها

لذلك سنعدل فى دراسة هذا القسم من الطريقة الفنية الى الطـريقة التاريخية الاجتماعية وهنا سنجد الشروح القديمة شديدة التقصير ، فهى اما غامضة مبهمة مختزلة تحتاج الى كثير من التوضيح والتفصيل ، واما مخطئة تحتاج الى التصحيح فالحق ان أولئك الشراح الذين تفصلهم عن العصر الجاهلى عشرات الأجيال ، والذين عاشـوا فى بيئة ومجتمع مختلفين اختلافا كبيرا عما عاش فيه شعراء الجاهلية ، كانوا مفتقرين الى الحاسة التاريخية التى تنميها فى دارسينا المحدثين دراستهم العلمية الحديثة ، والمقدرة التخيلية التى تشحذها الدراسة المنهجية المقارنة فتمكن هؤلاء الدارسين من أن يحسنوا الارتداد بخيالهم الى عصر قديم فيدخلوا فى عقلية اصحابه وعواطفهم لذلك سنقـدم فيما يلى فهمنا لهذه الأبيات والأبيات التالية لها ، متخذين من الشروح القديمة نقطة البدء ، ومدخلين عليها ما نرى ضرورة ادخاله من تعديل أو استيفاء أو تصحيح ، وتاركين للقارىء المهتم أن يعود الى الشروح القديمة ليقارن ويختار ما يهديه اليه تفكيره الشخصى وعلمه بأحوال الجاهليين وأشعارهم

تلك الحلول الثلاثة التى يعرضها زهير على بنى مصاد ــ وهم من بنى حصن ، والظاهر انهم العشيرة المباشرة من حصن التى نزل ذلك الرجل المقامر بجوارها ــ هى الآتية أولها أن يعلنوا براءتهم مما ينسب اليهم هذا الرجل ويدينوه بالكذب فقولهم « اليكم » معناه تنحوا عنا فلا سبيل لكم علينا فاننا براء مما وسمتمونا به من الغدر ومنع الحق . ومن هذا الحل الأول يتبين لنا ان زهيرا لا يصدق الرجل تماما ولا يطمئن الى ما ادعى ، وانه مستعد لقبول كلمة بنى مصاد اذا صرحوا بها كما يبدو لنا من هذا ان بنى مصاد حتى ذلك الوقت قد رفضوا ان يردوا

على دعاوى الرجل ، ولعل ذلك كان احتقارا له واستعلاء عن ان ينزلوا الى درك محاجته ، كما قد يحدث منا اذا اتهمنا شخص بتهمة نرى انها احقر من ان نرد عليها ونرى ان الشخص احقر من ان نجادله لكن زهيرا يريد منهم وقد اتهموا ودأب ذلك الرجل على ترويج دعاواه عليهم ان يعلنوا براءتهم حتى تنقطع الألسنة التى تخوض فيهم وبهذا يبدى زهير حرصه على كرامة بنى مصاد وحسن سمعتهم

والحل الثانى ان يعترفوا بأن الرجل قد سلب حقا وهو فى جوارهم ولكن يعلنوا استعدادهم لأن يردوا عليه ما سلب ، وبهـذا يفون بذمتهم ، لأن ما سلبه الرجل يكون دينا عليهم وينبغى أن يفوا به بما أنه كان جارهم وهذا الحل قائم على امكان ان يكون السالبون بعض نفر من صغارهم ، أو عشيرة أخرى من بنى حصن أو من بنى عليم عامة ، وهذا كان يحدث كثيرا ، فلا يحترم بعض عشائر القبيلة العهـد الذى أعطاه على أنفسهم بعض عشائرها الأخرى (وسنرى لهذا مثلا فى فصلنا القادم) لكن العشيرة التى أعطت العهد لا تقبل ما فعله صغارها ، أو ما فعلته عشيرة أخرى من نفس القبيلة ، فيفون هم لجارهم ما سلب ، لأنهم يعدون أنفسهم ، طبقا للتضـامن القبلى ، مسئولين عما يرتكبه كل فرد منهم وكل فرد من العشائر الأخرى من نفس القبيلة

والحل الثالث هو أن يقولوا نعم قد سلبناه كما يدعى ، وسنحتفظ بما سلبناه ونأبى ان نرده اليه ، فافعلوا ما شئتم وهذا أيضا كان يحدث من كثير من البدو حين يغتصبون حقوق الغير ويتهضمون حقوق الجار ويفخرون بهذا الاغتصاب والتهضم ولا يرون فيه منقصة بل

يتخذونه دليلا على قوة بطشهم وتحديهم ولهم فى هذا حوادث كثيرة واشعار تقدم ذكر بعضها فى فصلنا السادس ولهذا يقول زهير « فشر مواطن الحسب الاباء » ، ويعنى ان أقل ما ينبغى للقبيلة ذات الحسب حين تعتدى وتغتصب أن تصرح بفعلها هذا فى فخر واباء أما أن تسرق خلسة وتنكر ما فعلت فهذا ما لا يفعله الا اللئام الأخساء ، وزهير لا يريد لبنى مصاد أن يكونوا من هؤلاء ومن قوله « شر » تتضح لك ان زهيرا فى صميمه لا يفضل هذا الحل ولا يرى فخرا فى الاغتصاب والادلال بالبطش والتحدى ، لكنه مضطر لأن يسلم بأن هذا قد تفعله القبيلة ذات الحسب ومع ذلك تحتفظ بحسبها ، اما ما دونه فجبن وخسة ونذالة تامة يجب أن يترفع عنها ذوو الأحساب

من هذا يتجلى لنا مدى ارتفاع زهير ، حتى فى شبابه ، وقبل أن تنضج حكمته وفضيلته التى ستسطع بها معلقته والقصائد الأخرى التى نظمها فى كبره ، على المستوى الأخلاقى السائد فى عصره ذلك ان الفهم الصحيح لهذه الأبيات ، والأبيات التى ستليها ، ليس أن نعتقد أنها تصوير لعادات الجاهليين كما يظن من يتسرون الأحكام ، بل هو أن ندرك أنها محاولة للارتفاع بهذه العادات الى مستوى أخلاقى لم يؤمن به الا القليلون ، ولم يحققه الا الأقلون زهير هنا يحدد القيم ويعلن المثل التى ينبغى لذوى الفضل أن يحققوها لذلك أعجب المسلمون به اعجابا عظيما ، وعلى رأسهم الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، لأنهم فى الحقيقة رأوا فيه ارهاصا بالمثل الرفيعة التى سيأتى الاسلام فيجاهد فى تعليمها العرب وحملهم على تحقيقها كما أعجبوا بحصافة بيته القادم ورأوا فيه تلخيصا دقيقا لوسائل احقاق الحق وازهاق الباطل :

٤١ — فإنّ الحقَّ مَقْطَعُه ثلاثٌ يمينٌ أو نِفـارٌ أو جَلاء

هناك ثلاث وسـائل يبين الحق باحـداها اما يمين يقسمها المتهم فيقسم على انه برىء مما اتهم به ، وهذا الحل قائم على قبول الخصم لهذه اليمين واكتفائه بها واما تنافر الخصمين — اذ لا يرضى أحدهما اليمين — الى حكم يتبين حججهما ويحكم بينهما واما جلاء وهو أن ينكشف الأمر وينجلى وتعلم حقيقته فيقضى به لصاحبه دون يمين أو خصام فاذا فكرنا فى هذا المقطع الثالث وجدنا أنه يتحقق باحـدى وسيلتين ، اما بأن تقوم بينة تثبت براءة المتهم ويقتنع بها الخصم دون حاجة الى تحاكم أو استحلاف ، واما باعتراف المتهم بصحة التهمـة ، سواء أتبع هذا رده ما اغتصب أم تبعه اباؤه أن يرده ، وفى هذه الحالة الأخيرة لا يكون سبيل لاحقاق الحق الا بالقسر الذى ينفذه الحاكم أو الحرب التى تشنها قبيلة الرجل المظلوم

فاذا أنت تأملت فى هذه الحلول الثلاثة التى يقدمها زهير وفهمت دلالتها الحقيقية على أحوال العمر ، تبدى لك أن دلالتها عكسية ، نعنى أن العادة السائدة بين الجاهليين لم تكن أن يقبل أحد الخصمين يمين الآخر ، ولا أن يتراضيا على التحاكم الى حكم يقبلان حكمه ، ولا أن يرضى المتهم برد الحق المغصوب دون يمين أو خصام ، بل كانت العادة الجاهلية السائدة — ولهذا سميت حالتهم السائدة بالجاهلية — هى أن يصر المغتصب على الاحتفاظ بما اغتصب بغطرسة وحمية ، ويرى أن له الحق فى الاحتفاظ به بمجرد قوته وبأسه ، ويرى فى رد الحق الى صاحبه اذلالا له وانتقاصا من عزته وشممه والا ما احتاج زهير الى أن ينظم ما نظم من أبيات ، وما احتاج الاسلام فيما بعد الى جهاده

الطويل المرير ضد أخلاقهم وعاداتهم وقيمهم ومقاييسهم القائمة على العصبية الرعناء والنعرة الباطشة والحمية حمية الجاهلية كما يتبدى لك أن زهيرا فى صميمه يؤثر السلم ولا يريد الحرب الا أن يضطر اليها قد قلنا فى تقديمنا لهذه القصيدة أن زهيرا الذى نظمها غير زهير الذى نظم معلقته المشهورة لكن ها نحن أولاء محتاجون الى أن ندخل على قولنا ذاك بعض التعديل فنقول ان زهيرا الشاب نفسه برغم شبابه وحدته ، وبرغم بيتيه اللاذعين ٣٦ و ٣٧ ، كان فى صميم تكوينه ومنذ بدئه مسالما رقيقا مؤثرا للتصالح والوفاق لا يرى فخرا فى السطو والاعتداء وسفك الدماء ، فهذه هى البذرة النفيسة التى ستنمو فيه كلما كبرت سنه ونضج عقله وزادت خبرته وتجربته بمآسى التقاليد الجاهلية وأذاها البليغ وهذا يزداد اتضاحا فى بيته القادم الذى يحاول به أن يغرى بنى مصاد بالتصالح وأن يشفى ما قد يكون فى نفوسهم من احنة

٤٢ — فذلكمو مقاطعُ كُلِّ حقٍّ ثلاثٌ كلُّهنَّ لكم شِفاء

على أنه لا يكتفى بهذا البيت فى محاولة التصالح والاسترضاء ، فيضيف اليه بيته القادم العجيب

٤٣ — فلا مستكْرَهون لما مَنعتم ولا مُعْطُون إلا أن تشاءوا

فهنا يبلغ حدا من استرضاء الخصوم نكاد نستكثره على زهير نفسه ، لأنه يصرح فيه منذ الآن بأنه لن يلجأ الى حرب لاسترداد حق الرجل ان رفضوا أن يردوه وتصريحه العجيب هذا لا يخرج تعليله فى نظرنا عن أحد تفسيرين ، وقد يحتاج الى كليهما أنه كما قلنا غير مقتنع بادعاء ذلك الرجل الذى اشتهر بولعه بالقمار ، فهو يعتقد أنه

حتى اذا كان ادعاؤه صادقا فلا بد أنه ارتكب عملا كان ما حدث له جزاءه العادل أو أنه يعنى أن لديه ثقة كاملة فى أنهم سيلبون رجاءه ويكونون عند حسن ظنه فيهم وثقته بخصالهم الكريمة ، فهو يقول هذا ليبتعث فيهم خلقهم النبيل ويثير الجانب الخير من نفوسهم ليغلبه على الجانب الشرير فاذا كان هذا هدفه فما أروع ايمانه بأن النفس البشرية على كثرة شرها لا تخلو من عنصر الخير ، وأن الملاينة والقول الحسن قد يستحث هذا الجانب الخير بما لا تفعله الشدة والاساءة ان زهيرا بهذا يكون قد تفوق على الكثيرين منا ، نحن المسلمين المعاصرين ، مع أن لدينا كتاب الله العظيم نقرأ فيه هذه الآية السامية « ولا تستوى الحسنة ولا السيئة ادفع بالتى هى أحسن فاذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم »

لكن حان لنا أن نضبط من اعجابنا بزهير قبل أن يبلغ حد الاسراف ويتجاوز الحقيقة ، فلا ننس أن زهيرا مهما يكن من سموه لم يكن اسلاميا ، وكان ابن بيئته وعصره الى درجة لا يستطيع بشر أن يتطهر منها اللهم الا أن يكون نبيا معصوما ولا ندهش اذن اذا رأينا زهيرا فى بعض أبياته القادمة يعود الى التهديد واغلاظ القول ، لا لبنى مصاد أو بنى حصن وحدهم ، بل لبنى عليم جميعا ، فهكذا كان اعتقاد الجاهليين بالمسئولية القبلية ، لم يأتهم بعد دين يبين لهم أن كل نفس بما كسبت رهينة ، وأن لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت ، وأن لا تزر وازرة وزر أخرى لكنه قبل أن يأتى الى التهديد والاغلاظ يستمر فى مجادلتهم بالحسنى فى بضعة أبيات أخرى

٤٤ — جِوارٌ شاهدٌ عَدْلٌ عليكم   وسِيَّانِ الكَفالةُ والتَّلاء

٤٥ — بأىّ الجيرتين أجزتموه فلم يصلحْ لكم إلا الأداء

يقول كان هذا الرجل جارا لكم ، وجواره بين مشهور ، فهو شاهد عليكم انكم أصحابه ، يستوى فى هذا أن تكونوا أنتم قد تكفلتم بجيرته ، أو تكون هذه الجيرة قد أتليت عليكم أى حولت اليكم من آخرين ومعنى هذا أن يكون قد نزل بآخرين فحولوه الى بنى حصن، وهو ما سموه التلاء أو الحوالة ، ومثله الحمالة ، أن تتحمل عن مغرم دينا لست ملزما به لكن تقبل حمله عنه حين يعجز عن أدائه وكان اشراف العرب ذوو الأحساب الرفيعة يرون أن من واجبهم تحمل الحوالة والحمالة وقيل التلاء أن يكتب الرجل على سهم « فلان جار فلان » ، ويدفعه الى آخر دليلا على اجارته له ، فاذا أخذه هذا وصار الى قبيلة أراهم ذلك السهم وجاز ولم يصبه أذى زهير اذن يرد بهذين البيتين على حجة ربما يقدمها الخصوم ، وهى أن يقولوا ان هذا الرجل لم يكن جارا أصليا لنا تكفينا بجبرته وانما أحيل الينا من آخرين فيقول لهم فى كلتا الحالتين يجب عليكم أن تؤدوا اليه حق الجيرة أو أن يقولوا ان هذا الرجل لم يكن جارنا ، لأنه وان نزل فى جوارنا فنحن لم نعطه جيرة ولم نكتب له عهدا فيقول لهم انه كان جاركم وجواره بين مشهور لا تستطيعون أن تنكروه فمجرد نزوله فى جواركم وسماحكم له بهذا النزول يقر له حق الجيرة عليكم ويكفل له هذا الحق دون أن يكون هناك تلاء أى تعهد بذمة وكتابة مكتوبة بعهد

فاذا تأملنا فى هذين البيتين تجلت لنا أشياء عدة منها أن زهيرا لا يزال يشك فى صميمه أن يكونوا قد أجاروا الرجل ثم اعتدوا عليه

كما يدعى ، بل يغلب على ظنه أنه هو الذى فرض نفسه عليهم ضيفا غير مقبول ، فيقول لهم حتى على هذا الفرض يخلق بكم أن تعطوه حقوق الجيرة الكاملة . ومنها أن زهيرا هنا أيضا يرفع لهم سلوكا مثاليا لم يكن أكثرهم يحققه ، لكنه يرى أنهم ينبغى أن يأخذوا أنفسهم به تأمل جيدا فى قوله « لم يصلح لكم » ، فمعناه أن هذا الرد قد يصلح لآخرين لكنه لا يصلح لكم فى حسبكم الرفيع يزداد هذا جلاء لنا حين نقرأ فى مختلف أخبارهم وأيامهم حوادث الاعتداء الكثيرة على الجار وخيانة الجيرة وعدم التقيد بالعهد الذى يعطيه فرع آخر من القبيلة ومنها أن زهيرا لا يزال يخاطب فيهم جانبهم الفاضل ويضرب على وتر شرفهم العالى حتى يستجيبوا له

٤٦ — فإنكمو وقوماً أخفروكم لكالدِّيباجِ مالَ به العَباء

هذا البيت لا يرويه الشنتمرى ، ولا ترويه الا نسخة واحدة من النسخ الخمس التى اعتمدت عليها طبعة دار الكتب لشرح ثعلب والشرح الذى تقدمه هذه الطبعة فى هامشها يعتقد أن « أخفروكم » معناه نقضوا عهدكم وعلى هذا يجعل البيت خطابا للمغدور به وقومه، ويفسره انكم وهؤلاء القوم الذين نقضوا عهدكم كالحرير فضل عليه العباء وهى من الصوف الخشن مع أنكم أشرف منهم وهذا فى نظرنا تفسير مخطىء ، يحدث التفاتا لا داعى له اذ يحول الخطاب من الخصوم الى أصحاب زهير ، والخطاب فى نظرنا لا يزال موجها الى بنى حصن وأخفروكم ليس معناه نقضوا عهدكم ، بل معناه حملوكم خفارتهم ، أى اجارتهم ومنعهم حقا ان الخفر من الأضداد ، فهو يعنى الاجارة ويعنى نقض العهد والغدر وعلى تفسيرنا يكون زهير لا يزال يستحث فيهم

شرفهم ، فيقول لهم انكم أشرف من أولئك الذين حملكوكم جيرتهم ، كما أن الديباج الحرير أشرف من العباء الصوف ، فلا ينبغى أن يميل العباء بالديباج ، بل ينبغى أن يحمل الديباج العباء ويقوم به

٤٧ ـ وجارٍ سار معتمدا إليكم أجاءتْه المخـــافةُ والرجاء

٤٨ ـ فجاورمُـكْرَماً حتى إذاما دعاه الصيفُ وانقطع الشتاء

٤٩ ـ ضَمِنْتم مالَه وغدا جميعاً عليكم نَقْصُـــه وله النَّماء

بهذه الأبيات الثلاثة يرد زهير على حجة أخرى ربما يستعملونها فيقولون ان ما حدث لهذا الرجل من نقصان مال لم يكن ذنبنا ولا من فعلنا ، بل هو نقصان طبيعى ، مما كان يحدث لهم كثيرا اذ يصيب المرض أو الوباء حيوانهم فيقول لهم انه على أى حال ومهما تكن حقيقة ما حدث قد كان جاركم وأنتم ملتزمون حين تنتهى جيرته ويرحل عنكم بأن تكملوا له ما نقص من ماله ان أصابه نقص ومن الواضح أنه لا يزال يرسم لحق الجيرة مثلا رفيعا يريد منهم أن يحققوه ، وفى سبيل اقناعهم بهذا يستمر فى مخاطبة الجانب الطيب فيهم فيصور لهم كيف جاء هذا الرجل ليكون جارا لهم محتميا بهم مما أصابه من خوف وواضعا رجاءه فيهم ، وكيف أكرموا جواره ـــ لأن زهيرا لا يستطيع أن يصدق أنهم أساءوا جيرته ، وقد كان محقا فى حسن ظنه هذا كما نعرف من القصة ـــ حتى انتهى الشتاء المجدب الذى كان قد ألجأه الى جيرتهم ، وجاء الصيف وكثر الخصب ورجع الى أهله كما كان كل جار يعود الى أهله بعد أن ينتهى الشتاء بشدته وعدم خصبه وكثرة غاراته من بعضهم على بعض فهنا ينبغى عليهم أن يتموا من ماله ما

يكون قد نقص ورواية ثعلب تحول الضمير فى «اليكم» و «ضمنتم» الى « الينا » و « ضمنا » فيكون معنى الأبيات أن زهيرا يضرب لهم المثل بما يفعله هو وأصحابه حتى يحضهم على أن يقلدوهم فى كرم جيرتهم لكننا نفضل رواية الشنتمرى التى تستمر فى مخاطبة بنى مصاد وحصن وعليم عامة مستحثة كرمهم ونستثقل أن يتوجه زهير اليهم فى المجال الراهن بذلك الفخر بنفسه وأصحابه

٥٠ ـ ولولا أنْ ينالَ أبا طَريفٍ إسارٌ من مَليكٍ أولِحاء

٥١ ـ لقد زارت بيوتَ بنى عُلَيْمٍ من الكلمات آنيةٌ مِلاء

أبو طريف هو المأسور ، فهو اذن ابن الرجل المقامر الذى خسره فى المقامرة كما خسر زوجته والاسار سوء الأسر وشدته والمليك الذى أسره ، لأنه صار يملكه واللحاء الشتم والكلمات هنا القصائد ، جعلها آنية ملاء أى مملوءة شرا من الهجاء يبدأ زهير بهذين البيتين فى تهديدهم بالهجاء ، ويقول ان ما يمنعه من أنْ يهجوهم هجاء يجلب الشر عليهم هو خوفه من أن يضروا بالأسير ويشتدوا عليه وبهذا يسلم مرة أخرى بأنه وان كان فى أسرهم فهم الى الآن يكرمونه لاحظ أن زهيرا لا يهجوهم بعد ولكن يهددهم بالهجاء الشديد ، ولكن أغلب ظننا أن هذين البيتين موجهان فى حقيقتهما الى قبيلة الرجل المقامر ، بنى عبد الله بن غطفان ، وأن زهيرا فى الحقيقة يعتذر بهما الى بنى عبد الله لعدم اشتداده فى هجاء عليم ، فيقول انه لا يريد أن يغضبهم لئلا يسيئوا معاملة أسيرهم هذا هو اعتذاره ، وحقيقته أنه بحكمته وتجرده من النعرة القبلية لا يريد أن يسوء الأمر بين عبد الله وعليم من أجل رجل سىء السيرة ومن هذا يجوز لنا أن نستنتج أن عبد الله كانوا قد

جاءوا الى زهير غاضبين على عليم ، مصدقين ما ادعاه لهم رجلهم ، مطالبين زهيرا بحق جيرته لهم واشتهاره بأنه شاعر غطفان ومادح رجالها العظماء أن يهجو عليما فزهير يحاول أن يوفق بين هذا الطلب وبين محاولته الحكيمة أن يصلح بين القبيلتين

٥٢ ـ فتُجْمَعُ أَيْمُنٌ منَّا ومنكم بمُقْسَمَةٍ تَمُورُ بها الدِّماء

الأيمن جمع يمين وهى القسم والمقسمة موضع القسم ، واراد بها مكة حيث تنحر البدن فتمور بها الدماء أى تسيل ويقول ثعلب انها موضع الحلف عند الأصنام ، لكننا نفضل أن يكون زهير قد عنى مكة ، لأننا نعرف من معلقته اعزازه للبيت الحرام لاحظ مهارته فى هذا البيت الذى يوجهه الى عبد الله بقدر ما يوجهه الى عليم فأقصى ما يتصوره من اشتداد الخلاف بين الفريقين أن يذهبا الى مكة فى موسم الحج فيقسم كل منهما الأيمان على هذا الحق الذى بينهما وبهذا يقود الفريقين قيادة حصيفة الى طريق السلم والتصالح ، حيث كان الجاهليون ينتهزون فرصة الحج لحقن الدماء والتهادن وابرام الكثير من المصالحات

٥٣ ـ ستأتى آلَ حِصْنٍ حيث كانوا من المَثُلات باقيةٌ ثِناء

يستمر فى تهديدهم بالهجاء . لاحظ انه لا يهجوهم بعد ولكن لايزال يكتفى بأن يصور قسوة الهجاء الذى يستطيع أن يرميهم به ، راجيا أن يكون فى هذا ارضاء كاف لبنى عبد الله والمثلات جمع مثلة وهو أن يمثل بالانسان أى يسب وينكل به والباقية التى تبقى على الدهر ، والثناء أن تثنى وتردد مرة بعد مرة تذكر ما قالته القصة من أن العرب كانوا اذ ذاك يتقون الشعراء اتقاء شديدا

فزهير يعتمد على خوفهم هذا من الهجاء راجيا الا يضطر الى هجائهم فعــلا .

٥٤ ـ فلم أر معشراً أسروا هَدِيًّا   ولم أر جارَ بيت يُستَباء

الهدى الرجل ذو الحرمة ، وهو ان يأتى القوم يستجير بهم أو يأخذ منهم عهــدا ، فهو هدى مالم يجر أو يأخذ عهــدا ، فاذا أخذ العهد وأجير فهو حينئذ جار وسمى هديا على معنى أنه له حرمة مثل حرمة الهدى الذى يهدى الى البيت الحرام ، فلا يرد عن البيت ولا يصاب ومعنى هذا انهــم حتى اذا رفضــوا اجــارته ينبغى الا يصيبوه بسوء ، بل يردوه سالما وقوله « يستباء » معناه تتخذ امرأته أهلا ، من الباءة وهى النكاح وقيل يستباء من البواء وهو القود ، وذلك أنه اتاهم يستجير بهم فأخذوه فقتلوه برجل منهم ولكن المعنى الأول انسب للمناسبة الراهنة ، اذ يشير زهير الى احتفاظ عليم بولد الرجل وزوجته

لاحظ ان زهيرا حين يقول انه لم ير هذا يحدث فهو لا يعنى ما يقول حرفيا ، فلقد رأى بالطبع عشرات الأمثلة من مثل هذه الأعمال فى حياته الطويلة التى عاصرت عددا من أشــد الحروب والغارات فى تاريخ الجاهلية انما يريد ان يعبر عن استنكاره القوى لمثل هــذه الأعمال ، وعن دهشته البالغة لأن يصدر مثل هذا من بنى عليم وهو أسلوب نستعمله كثيرا فى التعبير عن استنكارنا ، كأن نقول عمرى ما شفت ولد يعصى أبوه كده ! ويستعمله الانجليز فى تعبيرات شائعة لابداء التعجب [١] فهو لا يزال يطالب عليما بما ينتظره من رفعة شرفهم

---

(١) I never saw the like of it !

٥٥ ـ وجارُ البيتِ والرجل المُنادِى   أمامَ الحىِّ عَقْدُهما سَــواء

المنادى المجالس ، وهو من النادى والندى بمعنى المجلس وقال « أمام الحى » لأن مجالسهم كانت امام الحى لئلا يسمع النســاء كلامهم ويطلعن على تدبيرهم (وهى اشــارة هامة الى موقفهم من المرأة !) يقول من جاور قوما ومن جالسهم فحقهما سواء وذمتهما واحدة ، أى ان لم يكن هذا الرجل جاركم فله حرمة بمجــالسَتِهِ اياكم فحقه واجب عليكم كوجوب حق الجار من الواضح ان زهيرا يعود هنا الى حجته التى بسطها فى البيتين ٤٤ و ٤٥ ، وعودته اليها يؤكد ما فهمناه من انه غير مقتنع فى حقيقته بأن عليما اجاروا الرجل ثم خانوا الجيرة ، وأنه يريد منهم أمثل سلوك

٥٦ ـ أبَى الشُّهداءُ عندكَ من مَعَدٍّ   فليس لمــا تدِبُّ له خفــاء

ابتداء من هذا البيت وفى الأبيات الأربعة التالية يدخل نبرته شىء من الاشتداد ، ويوجه خطابه الى شخص معين لا يذكر من هو ، ولا تساعدنا الشروح القديمة على تعرفه ، ولكن يبدو انه رجل من عليهم تحدث عن الموضــوع حديثا غليظا بلغ بنى عبد الله فزاد من غضبهم ويظهر من حديث زهير عن هذا الرجل أنه سفيه أرعن ، وزهير يكره مثل هؤلاء الجاهلين الذين يضاعفون الشر بين القبائل فيتهمه زهير بأن غرضه الحقيقى هو أن يفسد بين القومين عليم وعبد الله ، وانه انما يستغل هذه الحادثة لهذا الافساد ، لذلك يسمى سعيه « دبيبا » ، ويقول له ان غرضك الحقيقى لا يخفى على الناس ، فعليه شهداء من معد (وهو ابن عدنان ووالد نزار ، ونزار هو والد ربيعة ومضر ، فمعد هم عرب عدنان أو كثرتهم الغالبة) شهدوا سعيك وأبوا الا ان يشهدوا بالحق

٥٧ ـ تُلَجْلِجُ مُضْغَةً فيها أَنِيضٌ   أَصلَّتْ فهى تحتَ الكَشح داء

هذا البيت يزيدنا فهما لما فعله ذلك الرجل من عليم ، فالظاهر أنه رفض بشدة أن يرد بنو مصاد ولد المقامر وزوجته ، وحرضهم على الاحتفاظ بهما ومن هنا يمكننا ان نفهم انهم حتى قبل ان تبلغهم قصيدة زهير كانوا قد فكروا فى رد الأسيرين حسما لشر الرجل ، وزيادة فى التكرم لكن هذا الرجل من عليم عارضهم واصر على الاحتفاظ بهما ، ولا تخلو قبيلة من السفهاء مهما يكن نبلها فزهير يشبهه بمن اخذ فى فمه مضغة أى قطعة من اللحم يلجلجها أى يرددها فى فمه لا هو يبتلعها ولا هو يبصقها ويقول ان هذه المضغة فيها أنيض وهو اللحم اذا تغير وفسد ، وانها أصلت أى أتننت فاذا ابتلعتها فلن تهنأ بها بل ستصير لك داء تحت جنبك ، ويعنى بالمضغة ما اخذوه من مال المقامر وأهله ، ويستمر فى وصفها ببيته التالى

٥٨ ـ غَصِصْتَ بِنِيئِها فبَشِمْتَ عنها   وعندكَ لو أردتَ لها دواء

هذه المضغة نيئة غص بها حلقك فلم تستطع أن تبتلعها وانصرفت عنها نفسك ، فلماذا تصر على استبقائها فى فمك وانت تستطيع ان تتخلص منها بالقائها ؟ والتفسير الوحيد لهذا الغصص والبشم والنيء والاتنان هو ما استنبطناه من ان قومه غير راضين عن استبقاء مال المقامر وزوجته وولده . فهو لن يهنأ ما دامت قبيلته غير راضية .

٥٩ ـ فإنى لو لقيتُك واجتمعنا   لكان لكلِّ مُنْدِيَةٍ لِقاء

المندية الداهية التى تندى صاحبها عرقا لشدتها ، وقوله لقاء أى شيء يتلاقى به حتى يصلح الله أمرها وفى ثعلب « لكان لكل منكرة كفاء » أى مكافأة شر بشر لاحظ انه حتى حين يهدد زهير

هذا الرجل بملاقاته شخصيا فان زهيرا لن يكون البادىء بالشر ، لكنه لن يعجز عن لقائه أو مجازاته

٦٠ ـ فأُبْرِئُ مُوضِحاتِ الرأسِ منه وقد يَشفى من الجَرَب الهِناء

الموضحات هى الشجاج التى بلغت العظم فأوضحت عنه أى أظهرت بياضه ، والهناء القطران يقول ابرىء ما فى صدرك من منع الحق والالتواء كما يبرىء الهناء الجرب فى هذا البيت يلتفت زهير عن خطاب هذا الرجل وكأنه خاطبه بما فيه الكفاية تأمل كيف يكتفى زهير حين يلتقى بالرجل بأن يبرئه ويشفيه مما فيه من منع الحق والالتواء ، لا يعاقبه ولا ينتقم منه ، وهذا الشفاء لا يكون الا باقناعه بخطأ عمله لكن شراحا آخرين قالوا انما هو مثل ما قاله شاعر آخر « نشفى صداعهمو برأس مصدم » والمصدم القوى على الحرب ، أى تقتلهم فيستريحون من الصداع وقد يكون زهير تعمد أن يستعمل أسلوبا مبهما يفهم منه بنو عبد الله انه يهدد بقتله فيرضون ، ولكن يسمح له بأن يحاول اقناعه بالحسنى وشفاء حقده وتقويم اعوجاجه بغير القتل

٦١ ـ فمهلاً آلَ عبدِ الله عَدُّوا مخازىَ لا يدِبُّ لها الضَّراء

آل عبد الله هؤلاء هم حى من كلب ، وليسوا عبد الله بن غطفان وقد يجوز لنا أن نستنبط انهم حى الرجل الذى يتهدده زهير ، فهو يتجه اليهم بالرجاء أن يقمعوه ويبطلوا دبيبه بالعداوة وقوله عدوا مخازى أى اصرفوا عن انفسكم هذه المخازى التى تنالكم بالغدر ولا يدب لها الضراء أى لا يخفى أمرها ، والضراء ما تواريت به من

شجر ، ويقال للرجل اذا اخفى أمره دب الضراء أى استتر بأمره كما يستتر بالضراء من دب فيه

٦٢ ـ أرُونا سُنَّةً لا عيبَ فيهـــا　　يسوِّى بيننا فيها السَّـــــواءُ

بهذا البيت يبلغ زهير أصرح دعــوته الى التفاهم والتصــالح والسنة العدل أى الطريق المستقيم .يقول جيئونا بسنة ليس فيها عيب حتى نبرأ وتبرأوا ، تسوى بيننا فى الحق ، أو تسوى الطريق السواء أى العدل التى لا ميل فيها بيننا وبينكم

٦٣ ـ فإنْ تَدَعوا السَّواءَ فليس بينى　　وبينكمو بنى حصـــــنٍ بَقَـاء

السواء العدل ، ومنه قوله عز وجل « تعالوا الى كلمة سواء » يقول ان تتركوا العدل فلا بقاء بينى وبينـكم وواضح انه لا يهددهم بالخصام الا لأنه لا يزال على أمل كبير أن يختاروا المصالحة

٦٤ ـ ويبـــقى بيننا قَذَعٌ وتُلْفَوْا　　إذاً قوماً بأنفسهم أســـاءوا

القذع القبيح من القول ، يقال اقذع لفلان اذا قال له قولا قبيحا ، وفى الحديث « من قال فى الاسلام شعرا مقذعا فلسانه هدر » هذا البيت يبين كراهية زهير لأن يستفحل الأمر بينهم حتى يحدث بينهم كلام قبيح ، وأنه يكره هذا من أجل بنى حصن كما يكرهه من أجل نفسه وأصحابه وبهذا يرتفع زهير مرة أخرى على السباب الجاهلى الذى كثر فى عصره والذى استمر بعد الاسلام على ألسنة شعراء لم يتأدبوا بأدب الاسلام وآثروا ان يحتفظوا بهجر القول برغم الآيات والأحاديث التى تحرمه

٦٥ ـ وتوقَدْ نارُكم شَرَراً ويُرْفَعُ　　لكم فى كلِّ مَجْمَعَـــةٍ لِواء

يظهر أمركم وينتشر خبركم ، وقوله شررا أى ليست بنار حرب انما هى نار شهرة يطير لها شرر فى الناس ، وضرب الشرر مثلا لما ينتشر عنهم ويشهر من أمرهم والنار يضرب بها المثل فى الشهرة ، وهنا يستشهد الشنتمرى ببيت للأعشى والشطر الثانى أيضا مثل ، أى يظهر أمركم فى المحافل ويشهر غدركم ، وجاء فى الحديث « لكل غادر لواء يوم القيامة »

وبهذا البيت يختم حديثه الى بنى حصن ، ويختم قصيدته الجياشة ومن الواضح ان تهديده فى هذا البيت الأخير ما كانت تكون له قوة لولا ان القبائل العظيمة الحريصة على أحسابها كانت تتبرأ من تهمة الغدر وتكره أن يشيع عنها أنها غدرت وهكذا نرى الأهمية التاريخية الكبيرة لهذه الأبيات فى تصويرها لما قام قبيل الاسلام من صراع بين الجاهلية القديمة بتقاليدها القائمة على البطش والاغتصاب والاعتزاز بالقوة والبأس وبين ضمير جديد ووعى أخلاقى متفتح أخذ يبرم بما شاع بين الجاهليين من سطو وظلم وقسوة ودم مسفوك ، ويميل الى العفو والمرحمة والسلم وحقن الدماء

نمت هذه النزعة الجديدة فى عدد من مفكريهم ذوى الرجاحة والحنكة ، وأخذت تعتنقها بعض البيوتات الكبيرة لأنها رأت فيها دعما لأحسابها من ناحية ، وتعزيزا لسمعتها الطيبة فى التجارة وحماية القوافل من ناحية أخرى ووجدت فى زهير أبلغ معبر عنها وأصدق معتنق لها ، لما كان فيه من تكوينه الشخصى من ميل الى المسالمة والتعفف ، ولظروف حياته المغتربة بعيدا عن نعرة العصبية القبلية ، ثم زادت هذه النزعة فيه كلما كبرت سنه وكثرت تجربته ونضج تفكيره،

فقد شاهد فظائع الحروب التى هاجت بين عبس وذبيان بسبب داحس والغبراء ، ودخلت فيها واكتوت بنارها قبائل أخرى كثيرة

وبهذا أرهصت هذه الفئة الحكيمة المفكرة بقرب نزول الوحى من السماء يؤيد نزعتها ، ويختمها بخاتم النبوة ويقدسها بقداسة الرسالة ، وقد لاحظت فى ثنايا الشروح القديمة استشهادهم لمعانى زهير والفاظه ببعض القرآنية والأحاديث النبوية ، كما تعرف بلا شك ما تجليه معلقته من ايمان بالله والبعث والحساب ، فضلا عن ايمانه بالسلم وتصويره لفظائع الحرب فى أبيات من أرفع ما نظمه العرب فى تاريخهم كله بل يروى بعضهم عنه انه كان ممن حرموا فى الجاهلية على أنفسهم الخمر والأزلام ، فان كان هذا صحيحا (وهو لن يصح الا على كبره ، فقد رأينا طربه العظيم للخمر فى عنفوان شبابه) فهذا يزيد من اجلالنا له

فلنختم دراستنا لهمزيته بهذه الخبر الذى يروونه فى ختامها « قال الأصمعى فلما بلغهم قول زهير بعثوا بالابل اليه ، وأرسلوا الى زهير يخبرونه خبر صاحبه ويعتذرون اليه ، ولاموه على ما فرط منه فأرسل اليهم زهير انى والله لقد عجلت اذ فعلت ، وأيم الله لا اهجو أهل بيت من العرب أبدا » وأضاف بعضهم « ان زهيرا كان يقول ما خرجت بليل قط الا خشيت أن يصيبنى عذاب من السماء بظلم أهل بيت من العرب كرام » وفى رواية أخرى « قال ما خرجت فى ليلة ظلماء الا خشيت ان يصيبنى الله بعقوبة لهجائى قوما ظلمتهم »

وهكذا تنتهى القصة نهاية سعيدة ، فكان بنو عليم عند حسن ظنه بهم ، بل كانوا فوق ذلك نبلا وكرما ، وأبدى زهير أيضا كرم خلق اذ ندم كل هذا الندم على ما قاله فيهم ، مع أنه فى حقيقة الأمر

لم يفحش فى هجــائهم ، وأغلب ما قــال تهــديد بالهجــاء لا هجاء فعلى ، اذا استثنينا البيتين اللاذعين اللذين افتتح بهمــا حديثــه ، وأين هما مما قاله الشعراء المتهاجون قبل الاسلام وبعده ؟ أضف الى هذا ما رأيناه يكرره من ملاينة ودعوة الى التصالح والمسالمة لكنها حساسيته الأخلاقية المرهفة تتأذى حتى من هذا الوعيد الذى صدر منه

ترى ماذا كان يكون منه لو تأخر به الزمن شيئا قليلا فأدرك ظهــور الاسلام ، واثلج صدره وأتم برءه نزول وحى السماء يؤيد فكره وخلقه وسلميته وتعففه وتحنفه وأى شاعر عظيم كان الاسلام يكسبه شاعر يعلو درجات على ابنه كعب وعلى حسان بن ثابت وعلى من دونهمــا من أصاغر الشعراء فى تمام التطهر من آثام الجاهلية ، وفى فحــولة الشاعرية وخصوبة الخيال واتقان الأداء لكن نعود من هذا التساؤل غير المجدى لنقول انه ربما يكون قد أدى واجبه الانسانى أداء كافيا بما مهــد لأفكار الاسلام وعقائده ودعــوته الاجتماعية والأخلاقية ونعود من هذا الاستطراد الى موضوعنا ، لنقذف بأنفسنا فى فصــلنا القادم الى لجة المجتمع الجاهلى بما غص به من غدر وغضب وحرب وشهوة انتقام

الفصل الثاني عشر

الغضب الحماسة

الهجاء الذى رأيناه فى همزية زهير لم يكن هجاء حقيقيا ، اذ خلا من الغضب والحقد ، وكان أميل الى ملاينة الخصم واستمالته الى الصلح . لكننا نريد ان ندرس فى هذا الفصل قصيدتين فاضتا بالغضب الحقيقى وهما قصيدتان قصيرتان ، لا تتجاوز احداهما ثلاثة عشر بيتا ، وتقتصر الأخرى على أحد عشر بيتا ، لكن كلتيهما تغص بالحقد وتستعر بالغضب الكاوى ؛ فهما تعطياننا صورة جيدة عن البدوى حين يتلظى كرها للعدو ويتحرق شهوة الى الانتقام منه فتأخذه حماسة القتال

أما أولاهما ، وهى القصيدة رقم ١٠٩ من المفضليات ، فسببها اقدام احدى القبائل على عمل دنىء من أعمال الخيانة أثار أشد سخط الشاعر وذمه والشاعر هو منقذ بن الطماح ، ولقبه الجميح (بالتصغير) ، من بنى أسد ، وهم أخوة كنانة من خزيمة بن مدركة ابن الياس بن مضر وأبوه الطماح هو معاصر امرىء القيس الذى كان بينه وبين امرىء القيس عداوة ، فقال فيه امرؤ القيس بيته المشهور

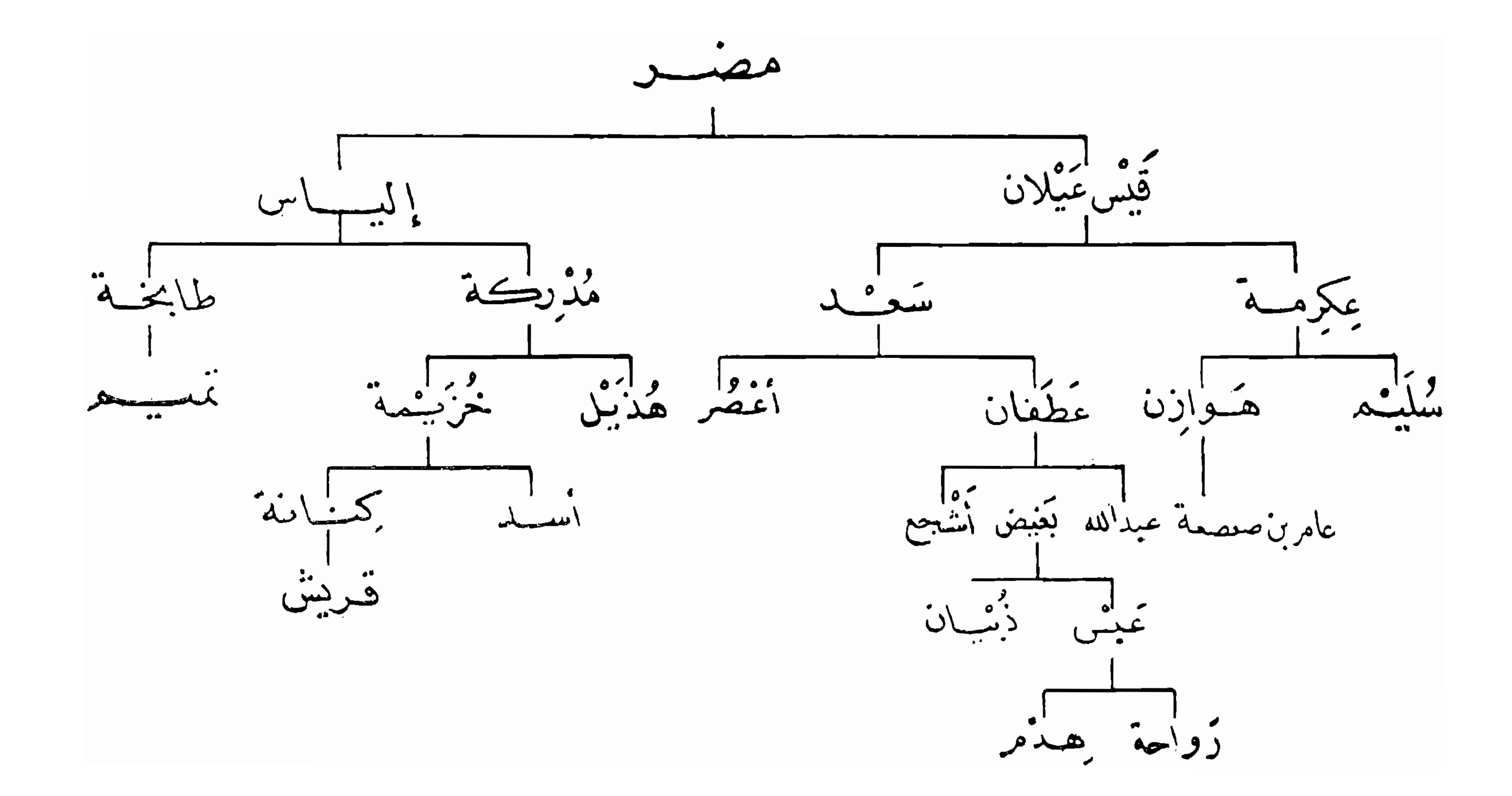
لقد طمح الطمّاح من بُعد أرضه ليُلبسنى من دائه ما تلبَّسا

فالجميح اذن من الجيل التالى لجيل امرىء القيس . وكان من فرسان أسد المعدودين ، ومن أبطالهم يوم شعب جبلة ، تلك الحرب المشهورة التى وقعت بين عامر بن صعصعة تحالفها عبس (وكلتاهما من قيس

عيلان) ، وبين دارم من تميم تحالفها أسد (وكلتاهما من اليـــاس) وتحالفها أيضا ذبيان (من قيس عيلان) وفريق من كندة (وهى من العرب القحطانيين) وكان النصر لعامر وعبس بعد ان لجأتا الى خطة مشهورة فى اخبار أيام العرب ، وكان نصرا مدويا جعل هذه الحـــرب احدى الحروب الثلاث التى يعدها العرب أكبر أيامهم فى الجاهلية ؛ وهى شعب جبلة ، ويوم الكلاب الأول ، وذو قار وقد وقعت حرب جبلة حوالى سنة ٥٧٠ م ، وهى سنة ميلاد الرسول عليه السلام ، وفيها قتل الجميح ، وكان غزاء أى كثير الغزوات ، وكان صاحب الغارة على ابل النعمان بن ماء السماء ، من ملوك الحيرة المشهورين

كانت أسد قبيلة الشاعر تسكن وسط نجد مع غطفان ، وكان بينهما حلف تعاون فيه الفريقان على حماية الطريق الشمالى للقوافل التجارية من العراق الى يثرب والقصيدة التى سندرسها له تدور على مقتل رجل من قبيلته هو نضلة بن الأشتر ، وهو أيضا من فرسان أســـد ، وكان قتله غدرا والذى نستنبطه من القصيدة هو ان نضلة كان قد نزل فى جيرة عشيرة من بنى عبس اسمها رواحة لكن عشيرة أخرى من عبس اسمها هدم ، جاءت تطالب رواحة بتسليمه اليهم ليقتلوه ، لثأر قديم لهم بطبيعة الحـــال وهنا خانت رواحة جارها واســـلمته الى بنى هدم فقتلوه وسنرى ان الشاعر يصب أشد سخطه واحتقاره على رواحة الخونة ، لا على هدم القتلة ولكن لعلك تحتاج أولا الى جدول مبسط لأنساب مضر لتتعرف فيه مواضع هذه القبائل والعشائر فى تفرعات الأنساب ، وقد وضعناه فى الصفحة التالية

يصف احد الشراح مقتل نضلة فيقول « اجتمع من كل فخذ منهم رجل واخذوا قناة واحدة ثم انتظموا ايديهم فيها فطعنوه بهـــا



مضر
قيس عيلان
إلياس
عكرمة
سعد
مدركة
طابخة
سليم
هوازن
عطفان
أعصر
هذيل
خزيمة
تميم
عامر بن صعصعة
عبدالله
بغيض
أشجع
أسد
كنانة
قريش
عبس
ذبيان
رواحة
هدم

كلهم طعنة رجل واحد لئلا تخص فخذ واحدة بطلب دمه » وهذا الوصف لا دليل عليه فى القصيدة ، بل هو ناتج عن اساءة فهم من هذا الشارح للتنظيم والنظم المذكورين فى البيت الثانى وهو يدل على عجز ذلك الشارح عن أن يفهم السخرية المرة التى ترشح بها الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة وهو مثل محزن على اخطاء الشراح القدماء اذ لم يحسنوا فهم الشعر الذى يروونه ويتخذونه مجالا للتفسير اللغوى المحض دون ان يجيدوا فهم الموقف الذى فيه الشاعر أو الدخول فى روحه المسيطرة ، فيقودهم هذا الى الخطأ فى الشرح اللغوى نفسه ويقود بعضهم الى اختلاق ادعاءات لا صحة لها فلنأت الآن الى هذه القصيدة الفائرة لنرى عاطفتها الجياشة المهتزة ، ونراقب كيف ينجح الجميح نجاحا فنيا بعيدا فى حملها الينا بايقاعه ونغمه حملا عنيف الوقع اذا أحسنا قراءتها والاستماع اليها

١ ـ يا جارَ نَضْلَةَ قد أنَى لك أن تَسْــعى بجارِكَ فى بنى هِدْمِ

٢ ـ مُتَنَظِّمِينَ جِوار نضلةَ — يا شاهَ الوجـــوهُ لذلك النَّظْم !

أول ما نلاحظه هو هذا الوزن الذى اختاره الجميح لقصيدته فهو ينظمها على بحر الكامل ، وقد ذكرنا فيما مر كثرة حركات هذا البحر وسرعة تواليها لكنه لا يستعمل الكامل التام ، بل يستعمل الكامل الأحذ ، أى الذى دخله الحذذ ، وهو حذف الوتد المجموع الأخير من التفعيلة الأخيرة فى كل شطر فالصورة التامة للكامل (وهى التى استعملها الحادرة لعينيته) تحتوى على ثلاث تفاعيل تامة فى كل شطر ، هى « متفاعلن متفاعلن متفاعلن » لكن الجميح يستعمل الصورة الحذاء ، وفيها تحذف « علن » من التفعيلة الثالثة فى كل

شطر فيصير « متفاعلن متفاعلن متفا » او « متفاعلن متفاعلن فعلن »

ولهذا الحذذ وقع شديد على الأذن ، واثارة عنيفة للنفس ، بما يحدث من البتر المفاجىء فى آخـــر كل شطر تشعر بهذا الوقع اذا نطقت بالصورة التامة بضع مرات ، « متفاعلن متفاعلن متفاعلن » ، ثم نطقت بالصورة الحذاء « متفاعلن متفاعلن متفا » ، فسمعت ما لهذا البتر من مفاجأة وعنف ، وأدركت ان الصوت يرتفع فى « متفا » الأخيرة فى كل شطر بصرخة طويلة حادة وهذا ينسجم انسجاما قويا مع ما يغلى فى نفس الشاعر من الغضب المزمجر والحقد المتلظى .

فاذا تذكر سرعة حركات الكامل فى ذاته ، ثم اضفت اليها هذا البتر المفاجىء العنيف الذى يدخلها ، رأيت أن القصـــيدة بمجرد ايقاعها العام جيدة التصوير لهذا البدوى فى أشد غيظه يجيش صدره كالمرجل ويزلزل الغضب كل عصبة من جسمه ، وينتقل على هـــذا الايقاع المجلجل فى الموجات الثلاث المتتابعة التى تتكون منها هذه القصيدة القصيرة من سخرية مرة وهجاء أليم ، الى توعد مخيف بالانتقام الملاحق ، الى صرخة مجروحة على صديقه الذى قتل غدرا ثم اذا تأملت فى الضرب ، وهو الجزء الأخير من الشطر الثانى فى كل بيت ، وجدته قد دخله الاضمار ، وهو تسكين الحرف الثانى بدلا من تحريكه ، وهو التاء فى « متفا » وبهذا تتوالى فى آخر كل بيت ثلاثة مقاطع عظيمة الحدة كل منها ينتهى بالتسكين لن مت فا ، تطعن السمع والقلب طعنات متوالية كطعنات المدية ، فتضاعف من اضطرابنا بسخط الشاعر وتوعده وصرخته

فلننظر الآن فيما فى البيتين الأول والثانى من سخرية أليمة تقطر

سما فهو بقوله « يا جار نضلة » يخاطب بنى رواحة الذين اجاروا قريبه وصديقه ، ويقول لهم قد أنى لكم أى آن وحان الوقت الذى ينبغى فيه عليكم ان تسعوا بجاركم نضلة اى تطلبوا ثأره وتنتقموا لمقتله ، من بنى هدم الذين قتلوه ألم يكن جاركم ؟ أو لم يقتله آخرون وهو فى جيرتكم ؟ أولا يجب عليكم اذن أن تسعوا بالثأر ممن قتلوا رجلا وهو فى حماية جيرتكم ؟ لماذا لم تفعلوا هذا الى الآن ؟ لكنى واثق انكم ستفعلونه ، لأنكم لستم من العشائر الوضيعة التى تدع دم جارها يذهب هدرا لابد اذن انكم كنتم تستعدون لهذا الثأر ، فها قد آن وقته فافعلوا !

البيت اذن قائم كما ترى على تصنع ان مقتل نضلة لم يحدث برضى رواحة وتسليمهم ، والجميح يتصنع انه واثق كل الثقة ان رواحة سيثأرون من قتلته ، فمن غير المعقول ان أمثالهم يقتل جارهم ثم لا يثأرون لجيرتهم التى استبيحت ام تراهم يبلغ بهم اللؤم والخسة والجبن الى هذا الحد ؟ لكنك لن تقدر الوقع الأليم الذى كان لهذا البيت والبيتين التاليين حق قدره الا اذا عرفت ان رواحة كانوا فعلا من أشرف عشائر غطفان ، بل كانوا هم أكبر سادات عبس ، ومنهم قيس ابن زهير سيد عبس كلها ، فهو قيس بن زهير بن جذيمة بن رواحة فلابد أن هذه الأبيات كانت فظيعة الايلام لهم. ومن هنا تعرف السر الذى أتاح للجميح سخريته اللاذعة ، فلو انه كان يخاطب أناسا من صغار القوم وسفلتهم لما كان لسخريته وجه ومن هنا تعرف أيضا أن الخيانة والغدر لم يقتصرا على وضعاء القوم ، بل حدثا احيانا من كبار بيوتاتهم وارجع الى أيام العرب لترى الأمثلة المتعددة

لكن دعنا تتابع استمراره فى سخريته حين يقول فى البيت الثانى

« متنظمين جوار نضلة » فليس معنى هذه الفقرة انتظامهم أيديهم بالرمح كما قال ذلك الشارح ، بل هو كما قال شارح آخر « أى جعلوا بيوتهم حوله كالنظم ليمنعوه فلم يفعلوا » فالجميح فى تهكم قوى يصف هذا التنظم البديع الذى نظموا فيه بيوتهم حول نضلة حين نزل جارا عليهم مصممين على حمايته لكن لاحظ أن وصفه هذا هو فى ذاته تهكم قاس ، فهو يتصنع أنه لا يمكنه أن يتصور شيئا آخر ، لا بد أن مثل هؤلاء القوم اذا نزل بهم جار يحيطونه هـذه الاحاطة ويحرسونه هذه الحراسة . فهو يبدى اعجابه الكبير ــ الساخر طبعا ــ بهذا النظم الهندسي الرائع . ما كان أجمله من تنظيم « يا سلام على ده تنظيم ! » لكن هل نفع هذا النظم البديع شيئا حين جـد الجـد وجاء بنو هدم يطلبون الى بنى رواحة أن يدعوهم يقتلون نضلة ؟ كلا لم ينفع فتيلا ، فسرعان ما انفضوا من حول جارهم وتركوه لهدم يقتلونه

وهنا يترك الجميح سخريته فجأة ويصيح فى غضب مزلزل

« يا ا ا ا شاه الوجوه لذلك النظم ! »

أى ما أقبحها من وجوه انتظمت حوله لتحميه ، فهى قد خذلته حين دهمه الخطر وسرعان ما اضمحلت من حوله ولم يغنه تنظمها الرائع من حوله شيئا وقد كررنا الألف بعد « يا » ثلاث مرات لتنبيه قارىء البيت الى وجوب اطالته لهذا المقطع مع العلو بصوته والاحتداد به تعويضا عن الوتد المحذوف . فصيحته المفاجئة « يا ا ا ا شاه الوجوه ! » تشبه ما يحدث منا اذ تتحدث بسخرية عن رجل وسيم المنظر قبيح المخبر ، فنقول أما شكل جميل ! يا حلاوة يا حلاوة ! ثم نصيح فجأة باصقين باحتقار شديد اخص على ده شكل ! اسفخص على ده شكل !

هذان البيتان الرائعان يستحقان منا أن نعيد قراءتهما مرة أخرى ــ

بل مرات — لنستجمع كل ما يفعمان به من سخرية ذريعة حين يتصنع الشاعر أن رواحة الأشراف الأمجاد ليسوا ممن يقعدون عن الثـأر لجارهم ، دعك من أن يكونوا أسلموه الى قتلته ، ثم تهكم لاذع على احكام تنظيمهم حوله ليحموه ، ثم لعنة قوية مفاجئة يبصق بها على هؤلاء الخونة الذين أسلموا جارهم بعد أن تعهدوا بحمايته يصوغ ذلك فى بيتين قصيرين ينقلان انفعاله المضطرب المهتز أجود نقل بايقاعهما القائم على حركات سريعة جياشة يليها بتر عنيف مفاجىء وتنتهى فى آخر كل بيت بثلاث ضربات واخزة ، فيهزناننا هزا عنيفا ويحملاننا على الانسجام السريع والاستجابة الفنية الكاملة مع هذا البدوى الثائر الساخر اللاعن المغيظ ولكن لا تنس فى هذا كله أن تجيد الاستماع الى اسم « نضلة » يكرره الجميح مرتين فيدخل فى وسط هذا الخضم المائج من السخرية واللذع والغضب واللعن نبرة حنونا آسية عميقة تضاعف من فظاعة الجريمة ، كما تنطق باسم ولدنا المتوفى بحب عميق وأسى بليغ فيكون مجرد نطقنا المكرر باسمه مشحونا بآلم الانفعالات خانوا نضلة ! قتلوا نضلة !

٣ ـ وبنو رواحـــة ينظرون إذا نظر النَّـــدِىُّ بآنُفٍ خُثْمْ

هذا بيت قاسى الهجاء . وقسوته مركزة فى كلمته الأخيرة « خثم »
أما الندى والنادى فهو مجلس علية القوم الذى كانوا فيه يتشاورون فى الأمور المهمة للقبيلة ، ويقضون مصائرها من حرب أو سلم أو هدنة أو حلف أو ارتحال أو اقامة والآنف جمع أنف ، وهو جمع قلة يريد به تقليل عددهم زيادة فى استحقارهم والخثم جمع أخثم ، وهو الأنف الضخم الكثير اللحم ليس برقيق ولا أشم ، من الخثم (بالتحريك)

وهو عرض الأنف وغلظه هنا يقول الشرح القديم عيرهم بأن أنوفهم خثم لكن ما مغزى هذا الوصف ، وما وجه هذا التعبير ، وهل يقتصر معناه على المعنى الحسى فيكون الجميح يهجوهم بعيب جسمانى قبيح فيهم كما لو هجاهم بأنهم عور أو صلع ؟ بل المغزى أعمق بكثير ، فهو يرميهم بأنهم ليسوا عربا صريحى العروبة فالعلامة التى لا تخطىء على العروبة الخالصة هى الأنف الأشم ، والشمم هو ارتفاع الأنف واحديداب وسطه فى قوس كبير ومنه أخـذ الشمم بمعنى الكبرياء والاباء وفى كتاب سابق[1] وصفنا هذا الأنف العربى ورسمنا له رسما ونقلنا له صورة لأحد فرسان الصحراء العربية فى أوائل هـذا القرن فهذا البيت ليس الا كناية عن اختلاط دمائهم بدماء غير عربية والأنف الأخثم الذى يصفه هو الأنف الغليظ الجالس الذى ينشـأ عن اختلاط العنصر العربى بالعناصر الزنجية ذات الأنف الأفطس . فهو اذن يصفهم بأنهم أبناء اماء .

فلنلاحظ أن قوة هذا الهجاء لا تتم الا اذا كانوا أو كان بعضهم لهم هذا الأنف الأخثم حقا ، والا كان البيت مجرد سباب ، وهو ما نستبعده جدا فى موقف الجميح الراهن من هذا تتجلى لنا هذه الحقيقة : وهى أن العرب ، حتى قبل أن يجىء الاسلام فيخلطهم عامدا بالأمم المفتوحة ، ليكسر بهذا من عنجهيتهم العنصرية ، كانوا قد اختلطوا ببعض العناصر غير العربية ، وتطرقت آثار هذا الاختلاط الى بعض بيوتاتهم الرفيعة وهذه حقيقة لها شواهد أخرى متعددة فى الشعر الجاهلى غير هذا البيت ، ولابن خلدون فى مقدمته فصل مهم عنوانه « فى اختلاط الأنساب كيف يقع » ، يؤكد فيه حصول هـذا

(١) ثقافة الناقد الأدبى ، ص ٢٢٤ ـ ٢٢٧

الاختلاط حتى فى البداوة الصريحة ويغلله بل لو كان جميعهم شم الأنوف لما كان هناك مبرر لافتخارهم ومديحهم بهذه الصفة فاذا قرنت هذا البيت بالبيتين السابقين اتضح لك معناه الكامل فهو بعد لعنته الساخطة يعود الى السخرية فيقول : ولكن لماذا أستغرب على بنى رواحة أن يخونوا جارهم ويسلموه لقتلته ؟ أهم عرب أحرار نقيو العروبة حتى أنتظر منهم حماية الجار ؟ بل هم هجناء (جمع هجين وهو من أبوه عربى وأمه أمة ، ثم أخذ منه الهجين بمعنى اللئيم) لا عجب اذن ألا يلزموا أنفسهم بما يلزم به نفسه كل سيد عربى من السادات الذين يحضرون الندى ويقضون أمور القبيلة فاذا تذكرت ما قلنا من أن بنى رواحة كان منهم البيت السيد فى عبس كلها ، ازددت تقديرا للذع هجائه ، اذ يأتى فيدعى أنهم ليسوا بعرب أحرار النسب ، دعك من أن يكونوا سادة عبس .

فاذا أعدت الآن نظرك فى الأبيات الثلاثة تجلت لك ظاهرة طريفة : هى أن كل غضب الشاعر ومقته واحتقاره الذريع مصبوب على بنى رواحة دون بنى هدم . فبنو هدم لم يفعلوا شيئا الا أن قتلوا نضلة ، ولا بد أنهم قتلوه لثأر قديم ، والحلف الذى كان بين أسد وغطفان كان فى الحقيقة بين أسد وذبيان على عبس ، حين وقع الشر بين الأختين عبس وذبيان فى حرب داحس والغبراء فاستعانت كل منهما بأحلاف من قبائل أخرى فى حربها على شقيقتها ، لكن نضلة الأسدى كان قد نزل جارا على بنى رواحة من عبس ، فله حرمة الجار المعينة فان كان بنو هدم قد قتلوه فسيعود أهله ويقتلون منهم أخذا بثأره هذا هو العرف المتداول الذى لا غرابة فيه وان استنكره بعض مفكريهم من ذوى الضمير الزائد الارهاف أما بنو رواحة فشأنهم مختلف ، فهم

الذين اكتسبوا لأنفسهم العار الأشنع الذى لا ترضاه لنفسها عشيرة ذات سؤدد هل تستطيع الآن أن تتخيل الحالة النفسية لرواحة اذ ركز الجميح انتباهه على خثم أنوفهم فرأى فيه تفسيرا كافيا لخياتتهم النكراء ؟ لا جرم أن العرب كانوا اذ ذاك يخشون الشعراء ويتقونهم اتقاء شديدا ، كما قالت القصة التى رويناها فى فصلنا الماضى لم يكن ذلك مجرد خوف من طول لسانهم وبذاءته ، بل لأنهم بحدة ملاحظتهم وقوة خيالهم كانوا يستطيعون أن يستخرجوا « الهيكل العظمى المخبأ فى الصيوان » كما يقول المثل الانجليزى ، أى أن يمزقوا أستار المجد والسؤدد التى يتستر بها ذوو الأنساب والأحساب ليستكشفوا من ورائها ما كمن من نقص ومعرة ، وأى بيت يخلو من الأسرار المخزية مهما يكن رفيعا ؟

والآن يأتى بيتان عجيبان رائعان

٤ ـ حاشا أبا ثَوْبانَ ، إن أبا ثوبان ليس بِبُـكْمَةٍ فَـــدْمِ

٥ ـ عمرَو بنَ عبدِ الله ، إن به ضِنًّا عن المَلْحــاةِ والشتْمِ

واضح أن الجميح على شدة سخطه وغضبه على بنى رواحة يستثنى منهم هنا رجلا اسمه عمرو بن عبد الله وكنيته أبو ثوبان . فلم يستثنيه ؟ سؤال لا يجيب عليه الشراح بل لا يحاولون أن يسألوه على أهميتــه الكبيرة لفهم البيتين ، لكننا نستطيع أن نستكشف جوابه بعد تأمل فى البيتين نفسيهما فالجميح حين استثنى أبا ثوبان هذا وصفه بأنه ليس أبكم ولا عيى اللسان ، أى وصفه بالفصاحة والبلاغة وبحسن الفهم وصواب المنطق وتفكير قليل فى هذا الوصف يهدينا الى السر فيه فلا بد أن أبا ثوبان كان الوحيد الذى خالف رواحة فى عزمهم

على اسلام جارهم الى هدم فالذى نستطيع أن تتصوره هو أن هدما جاءوا الى رواحة يطالبونهم بأن يسلموهم نضلة ليقتلوه بثأرهم القديم فتشاور بنو رواحة فى الأمر ، وتغلب فيهم تعصبهم لبنى عمومتهم هدم على حق جيرتهم لذلك الأسدى ، طبقا للمذهب الجاهلى « انصر أخاك ظالما أو مظلوما » ، وقر رأيهم على تسليم نضلة لكن أبا ثوبان عمرو ابن عبد الله لم يوافقهم على هذا الرأى ، وخالفهم خلافا شديدا ، وقام بينهم فى جرأه أدبية كبيرة فعارض قرارهم فى خطبة بليغة ذات منطق سديد وانما كانت هذه منه جرأة أدبية كبيرة لأن أهل العصبية فى نظامهم القبلى الوثيق كان يندر أن يخرج أحد منهم على اجماع أصحابه ، ولسان حالهم بيت دريد بن الصمة :

وما أنا إلا من غزيّة إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

لكن أبا ثوبان كان من هؤلاء القلة ذوى الضمائر الحية والنظر البعيد ، ولا بد أنه نبههم الى خطأ قرارهم وعار خيانتهم تنبيها قويا استفاض ذكره حتى بلغ الجميح . وثانى البيتين يؤكد هذا المعنى الذى فهمناه ، فانه يصفه بأنه يربأ بنفسه عن كل ما يعود عليها باللائمة والشتم

والذى يبهرنا هو أن هذا الشاعر الجاهلى على شدة غضبه ، واستعار غيظه ، وعظم احتقاره لبنى رواحة ، أخذ نفسه بالعدل والانصاف ، فتذكر أن يستثنى منهم أبا ثوبان ، وأن يمدحه هذا المديح الجميل لكننا لا تنسى مع ذلك أن هذا الاستثناء قد زاد من نكاية حملته على رواحة ، وان لم يقصد ذلك ، اذ أظهره بمظهر الحكم العدل المنصف الذى لا يصدر فى اداتته وذمه عن مجرد الحقد هذا وللبيتين

وظيفة فنية دقيقة ، هى أنهما أحدثا ارتخاء فى انفعال الشاعر نحو رواحة خاصة ، فمهدا لانتهاء هذه الموجة من القصيدة ، وبدء موجة أخرى يتجه فيها الى التعبير عن وعيده وتهديده ، ثأرا لنضلة ولكن الى من يوجه هذا الوعيد ؟ هل يوجهه الى رواحة الخونة وهدم القتلة وحدهم ؟ أو يتجاوزهم فيوجهه الى قبيلتهم عبس كلها ؟ بل هو يزيد على هذا كله ، فيوجه تهديده الى غطفان كلها ، تلك المجموعة العظيمة من القبائل، بما فيها جميع عشائر عبس وبيوتها الأخرى ، وقبيلة ذبيان الكثيرة العدد القوية الشوكة ، وقبائل كثيرة أخرى فى فروع غطفان غير فرع بغيض ، مما ذكرناه ومما لم نذكره فى جدولنا الماضى المبسط وهكذا نرى كيف يعم الذنب فى العرف الجاهلى فيتسع مداه اتساعا كبيرا ، بل ان الجميع ، فى العرف الجاهلى ، قد أبدى كثيرا من ضبط النفس اذ قصر حقده على غطفان ، ولم يعممه على قيس عيلان ، الشعب العربى العظيم الذى يناظر شعب الياس الذى ينتمى اليه ذلك الشاعر الأسدى !

٦ ـ لا تَسْـــقِنِى إن لم أُزِرْ سَمَراً غطفانَ موكبَ جَحْفَلٍ دُهْمْ

يقول « لا تسقنى » وفقا لعادة الجاهليين أنهم اذا كان على أحدهم ثأر لم يدركه بعد لم يشرب الخمر ولم يحلق رأسه ولم يقرب النساء حتى يدرك ثأره الا أن لأحد الشراح القدامى شرحا آخر لقولهم لا تسقنى ، وهو : لا تدع لى بالسقيا ، أى بالمطر الكثير ، حيا أو ميتا وقوله « أزر » هى صيغة أفعل من الفعل زار ، لتعديته الى مفعولين ، تقول زرت القوم وأزرت أخى القوم ومفعولاها هنا هما « غطفان » و « موكب » وقوله « سمرا » أى فى وقت الليل ، لأنهم كانوا يسيرون بجيشهم الغازى فى الليل فيهاجمون العدو فى آخره أو فى

الفجر التالى بهذا البيت يبدأ الجميح فى وصف الجيش الذى يتوعد غطفان كلها بسوقه اليهم فهو جحفل أى جيش عظيم ، دهم بفتح الدال وضمها أى كثير العدد ، واصل هذه الكلمة من الدهمة بمعنى السواد ، لأن الأرض تسود من كثرته فاذا عدت الى قوله « أزر » رأيت فى استعمال الفعل تهكما ، فهذه الزيارة لن تكون زيارة بين أصـــدقاء يرحب بها المزور بل ستكون زيارة تجلب الشر والضر والهلاك الى المضيف ، وهو نوع من التهكم نجده فى بعض الآيات القرآنية

٧ ـ لَجِبٍ إذا ابْتَدُّوا قَنَـابلَه كنشَاص يوم المِرْزَم السَّجْم

لجب = ذى أصوات لكثرته ابتدوا = أخذوا بجانبيه القنابل = جمع قنبل وقنبلة ، طائفة من الناس والخيل النشاص = ما ارتفع من السحاب وتراكم طبقات بعضها فوق بعض مملوءة بالمطر . المرزم = اسم احد الأنواء الممطرة السجم ، السائل ، وهو هنا الكثير السيلان .

هذا الجيش العظيم الذى سينتقم به الجميح لمقتل نضلة كثير الجلبة عالى الأصوات من كثرة فرسانه ، ومن صهيل خيله وقعقة سلاحه أيضا . وفاعل « ابتدوا » اما أن يعود على الأعـداء ، أى تشتد جلبته حين يهاجم أعداؤه جانبيه ، كالوحش الضارى يشتد زئيره حين تهاجمه ، واما ان يعود على فرسان الجيش نفسه حين ينظمونه ويتقسمون طوائف يأخذ بعضها ميمنته ويأخذ الآخر ميسرته هذه الطوائف المكونة من الفرسان بسلاحهم على خيلهم كانت بمنزلة كتائب الدبابات أو الكتائب المدرعة أو المصفحة الثقيلة فى جيوشنا المعاصرة ثم يشبهه بالسحاب الثقيل المتراكم فى نوء المرزم الكثير المطر وهو تشبيه ذو وجوه متعددة ، منها الكثرة وتعدد الطبقات ، ومنها اسوداد

اللون ، فهذا الجيش يسود به وجه الصحراء كما تسود صفحة السماء بذلك السحاب المتراكم ، ومنها الصوت العظيم الذى يحدثه الجيش كالرعد القاصف ، ولمعان السلاح كالبرق الخاطف ، اما كثرة قطرات المطر فتقابلها كثرة الطعن والضرب التى تسيل الدماء الغزيرة

اما تفصيل المشبه به فقد كان العرب يقسمون السماء الى ٣٨ نوءا ، كل منها يستمر ١٣ يوما ، ماعدا العاشر الذى يستمر ١٤ يوما وكانوا يسمون كل نوء باسم النجم الذى يبزغ فى الأفق الشرقى فى فجر ذلك اليـــوم ، ويعتقدون ان لهذا النجم تأثيرا فى الأحوال الجوية للنوء فاذا كان بعضها ممطرا عزوا هذا الامطار الى تأثير نجمه اما نجم المرزم فيختلفون فى تحديده ، هل هو النجم على عنق الكلب الأصغر أو غيره وهم على اى حال يقرنونه بالمطر الكثير ، والفعل أرزم الرعد اشتد صوته ونحن نسمع فى الفعل « أرزم » وفى الأسم « مرزم » حكاية لأزيز الرعد ونسمع فى البيت كله بضخامة تركيبه وكثرة الحروف الانفجارية فى شطره الأول حكاية للدوى الشـــديد ومن الواضح ان الشاعر فخم من صوته حين جاء الى نظم هذه الأبيات الفخمة فى وصف جيشه

٨ ـ مَجْرٍ يَغَصُّ به الفضـــــاء له سَلَفٌ يمور عَجاجُــه . فَخْم

نلاحظ احتفاظ النبرة بفخامة رنينها ، والكلمة الأخيرة التى يصف بها الجميح جيشه « فخم » تصلح صفة لوصفه نفسه هذا الجيش مجر اى ثقيل بطىء المشى من ثقله حتى يخيل اليك انه لا يتحرك ، وثقله ناشىء من كثرة السلاح الذى يحمله المحاربون ، وهو من كثرته يغص به فضاء الصحراء على سعته كما يغص الحلق بشىء

لا يستطيع ان يبتلعه . وسلفه اى الكتيبة المتقدمة من خيله يثير بسنابكه غبارا يذهب ويجىء وفى قراءة يموج عجاجه ، أى يعلو ويضطرب كموج البحر هذا عن سلفه وحده ، فما بالك بسائره

٩ ـ يَنْعَوْن نضلةَ بالرماح على جُرْدٍ تَـكَدَّسُ مِشْيَةَ العُصم

هؤلاء الفرسان يطعنون برماحهم ويقولون وانضلتاه ! فنعيهم لنضلة لن يكون بالبكاء والعويل بل بطعن اعدائه وهذا يذكرنا بعادة بعض أهل الصعيد حين يقتل منهم قتيل فلا يقيمون سرادق التأبين ولا يتقبلون العزاء الا بعد أن يقتلوا قاتله ، وقد تمضى سنون قبل ان يتم لهم ذلك وهم يركبون على خيل جرد اى قصيرة الشعور ، وقصر شعورها لأنهم قصوها اعدادا لها للحرب كما كان يفعل العرب ، أما الخيل التى يتباهون بركوبها فى وقت السلم فكانوا يطيلون شعورها. هذه الخيل تنكدس أى تحاول الاسراع فى سيرها وهى مثقلة بفرسانها المدججين بالدروع والسلاح ، فهى تضطر الى ان تنتزع اقدامها من الأرض انتزاعا شديدا فى أسراعها هذا وهذا هو وجه تشبيهها بمشية العصم ، وهى الوعول او تيوس الجبال ، فالذى يجتهد فى ارتقاء جبل مرتفع يجد انه يضع كل ثقله على رجليه ليثبت توازنه ثم ينتزعهما هذا الانتزاع ، واليه تضطر الخيل مع انها تسير على ارض منبسطة من ثقل ما تحمل هو كما ترى تشبيه يقوم على الملاحظة الدقيقة لمشية الوعول ، التى يضرب بها المثل فى العربية وغيرها على تسلق اوعر الجبال

١٠ ـ من كلّ مُشْتَرِفٍ ومُدْمَجةٍ كالـكَرِّ ، من كُمْتٍ ومن دُهْم

يزيد من وصف الخيل ، فيقول انها بين حصان مشترف اى يمشى

عالى الرأس منتصب الجسم ، وذكور الخيل توصف بالاشراف فى جريها ، أما الاناث فتوصف بخضوع أعناقها وهى تجرى وفرس مدمجة أى معصوبة الخلق ، ثم يشبه اندماجها بالكر أى بالحبل فى فتله ويذكر أيضا تنوع الوانها بين كميت وسوداء ، واللون الكميت أحمر داكن أو « بنى محمر » كما نقول . هذا التعداد لأنواع الخيل والوانها هو وسيلته الفنية لاقناعنا بكثرتها ، لأنه لا يصل الى غرضه كشاعر بمجرد ذكر عدد من الأعداد

١١ ـ حتَّى أُجازِيَ بالذى اجـترمت عبسٌ بأسْوأ ذلك الجُرْم

قوله « حتى أجـازى » هو بقية قوله فى البيت السـادس « لا تسقنى » . وقوله « بأسوأ ذلك الجرم » معناه بأسوأ عقاب يستحقه ذلك الجرم الذى ارتكبوه وهو ينسب هذا الجزم الى قبيلة عبس ، بما فيها من عشائر كثيرة سوى رواحة الخونة وهدم القتلة لم تكن لها يد لا فى الخيانة ولا فى القتل . لكن تذكر انه لن يقصر انتقامه على عبس ، بل سيحله بغطفان كلها ، هكذا تقديره لسوء ذلك الجـرم الذى ارتكب .

بهذه الأبيات الاحدى عشرة أتم الجميح تنفيسه عما يغلى به صدره من انفعالات نحو أعدائه ، والآن ، أخيراً ، يكشف عن سبب كل هذه الانفعالات ، فيلتفت الى قريبه وصديقه المقتول ليصور لنا عاطفته ازاء موته :

١٢ ـ يانضلَ للضيفِ الغريب ، ولا جار المَضيم ، وحاملِ الغُرم

١٣ ـ أو من لأشعثَ بَعْـلِ أرْمَلَةٍ مثلِ البَلِيَّةِ ، سَمْلَةِ الهِدْم

وهما بيتان يروعاننا روعة قوية بايجازهما العظيم ، ثم بشدة اهتزازهما وتقطعهما مع العاطفة الشديدة الاضطراب ونعنى بايجازهما شيئين ، أولهما ان تركيبهما اللفظى فى ذاته غاية فى الاقتصاد اللفظى ، وثانيهما انه لم يزد عليهما فى رثاء نضلة ببيتين اثنين فقط يكتفى فى رثاء صديقه العزيز الذى قتل خيانة وغدرا على ايدى قبيلة أخرى غير قبيلتهما وبعدهما يقف وينهى قصيدته ، بمجرد ان أحس بأنه قد أتم التعبير الشعرى الصادق عما يجيش بنفسه هؤلاء شعراء صادقون وفنانون أصيلون يقتصرون على ما يكفيهم ولا يزيدون ، ولا يتخذون من الرثاء مجالا سانحا للتطويل والتهويل . ولكن أعد الآن قراءة البيتين لتلاحظ التهدج الكبير الذى دخل صوت الشاعر اذ بلغ أشد اضطرابه وحرقته ، فتقسم البيتان الى فقرات قصيرة سريعة متجاوبة ، بدأت بالمنادى الذى دخله الترخيم

يعبر عن تحسره لموت نضلة وعظم الخسارة التى خسرها المجتمع بموته فيقول الآن وقد مت يا نضلة من يساعد هؤلاء فى محناتهم المتعددة ؟ أولهم الضيف الغريب ولكى تقدر « الغريب » حق قدرها يجب ان تعرف ان معظم الجاهليين لم يكونوا يجودون الا على الضيف الذى تجمعهم به أواصر قبلية من نسب أو مصاهرة أو حلف أو ولاء اما الغريب فكانوا يرفضون ان يكرموه أو يتهربون منه هذه هى الحقيقة النزيهة التى تستقريها من أخبارهم وأشعارهم اذا استوفيتها واجدت النظر فيها ، ولم تتأثر بفكرة مسبقة مما تغص به كتب تاريخ الأدب الرخيصة وعد الى فصلنا السادس لتراجع ما وصفناه من حقيقة الكرم الجاهلى ، ولتتذكر كيف كان مشاهير أجوادهم أنفسهم لا يعطون الضيف الا بعد ان يسألوه من انت

أو ممن انت ولولا هذه العادة فى قصر الكرم على ذوى الأواصر لما احتاج القرآن الكريم الى أن يحضهم على اكرام « ابن السبيل » فى آيات متعددة ولهذا جعل الله ابن السبيل فئة من الفئات الثمانى التى فرض لكل منها فريضة فى الصدقات ، وأحصاها على سبيل الحصر (الآية ٦٠ من سورة التوبة)

وثانيهم هو الجار المضيم وهو الذى يستجير بقوم من ظلم حل به هنا أيضا لا تصدقن ما تقرأ من ان الجاهليين كانوا يغيثون كل ملهوف يستصرخهم ، فقد كان لكل قبيلة ما يكفيها وزيادة من ثاراتها الخاصة التى يجب عليها أن تثأر لها ومن خصوماتها وعداواتها الخاصة التى يلزمها ان تحتاط لها حيطة لا تغفل ثم من التزاماتها الرسمية بنصرة حلفائها ومواليها ، فمن يلومها اذا رفضت أن تجير مضيما لا تربطها به رابطة وأخبار العرب وأيامهم مليئة بأسماء المستجيرين الذين يترددون على القبائل يسألون حمايتها فترفضهم القبيلة بعد القبيلة

وثالثهم هو حامل الغرم وهو من يتحمل عن غيره دينا أى أنه ليس هو المدين ، لكن مروءته تدفعه الى تحمل الدين عن المدين ، ثم يعجز عن الوفاء به ، فيلجأ الى نضلة ، فاذا تحمل نضلة عنه حمالته فهو يتحمل دينا من الدرجة الثالثة فى وجوب الأداء ، لا من الدرجة الأولى ولا من الدرجة الثانية ومع ذلك كان يفى به كما لو كان دينا مباشرا واقعا عليه هو وما نظنك تحتاج الى ان نؤكد لك ان هذا شىء كان نادر الوجود ، ولهذا كان « الغارمون » أى المدينون الذين يعجزون عن أداء دينهم احدى تلك الفئات الثمانى التى حصر الله فيها الصدقات. ولكن ربما نحتاج الى ان نؤكد ان كثيرين ممن يقع عليهم دين من

الدرجة الأولى كانوا يماطلون فى اداء دينهم ، وعلى هذا أيضا شواهد شعرية متعددة ولولا هذا لما احتاج القرآن الى ان يحضهم اذا تداينوا بدين الى أصل مسمى على أن يكتبوه ، صغيرا كان أو كبيرا ، فى آية تكررت فيها الكتابة مرات الحاحا فى ضرورتها ، وهى من أطول آيات الذكر الحكيم (الآية رقم ٢٨٢ من سورة البقرة)

ورابعهم هو من يصوره فى بيته الأخير وهو رجل بائس فقير يرمز الى حاجته بأن شعر رأســه « أشعث » ، أى متلبد مغبر (وهو نفس التصوير الذى رأينا الحادرة يستعمله) وهذا المعدم زوج لأرملة ، أى امرأة محتاجة مسكينة ، سملة الهدم ، أى تلبس ثوبا خلقا باليا وهل نحتاج الى ان نذكر القارىء بكثرة الآيات القرآنية التى تحضهم على اطعام المساكين ، والبائس الفقير ، وأن نطلب اليه ان يتعمق مغزاها الحقيقى ، وان يفكر فى السبب الذى جعل القرآن يصف الكافر الذى يرفض دين الاسلام بأنه الذى لا يطعم المسكين ، والذى لا يحض على طعام المسكين ، فى عدة آيات ؟ لكن تتأمل فى تشبيه الجميح لتلك المرأة بالبلية ، وهذه اشارة الى عادة من عادات الجاهلية لدى بعض القبائل . فالبلية هى البعير الذى كان لرجل يركبه فى حياته ، فاذا مات الرجل شد بعيره عند قبره وفقئت عيناه وشد عقاله تحت الرحل ، وربط بحيث لا يستطيع أن يبتعد عن القبر ، وترك بلا علف حتى يموت والشراح القــدماء يعللون هذه العــادة الجاهلية بأن الجاهليين كانوا يعتقدون ان صاحب البعير اذا حشر يوم القيامة ركب عليه فى المحشر ولكن أحدهم يتشكك فى وجود هذه العقيدة لدى الجاهليين ، فمن الواضح أنها من تأثر الشراح بعقائدهم الاسلامية ، والجاهليون الذين كان لديهم مثل هذه العقائد فى الحشر يوم القيامة كانوا افرادا قليلين جدا ، فلا يمكن ان نفسر بهم عادة قبلية انتشرت

لدى بعض القبائل . وسير جيمس ليال فى تعليقاته على المفضليات يوافق على هذا التشكك ، ويقول ان هذه ليست الا عادة من عادات الدفن المعروفة لدى جميع الشعوب والأزمان ، وان البعير الذى يضحى به كان مقصودا به ان يستعمله الميت فى عالم الظلام الذى يعيش فيه الموتى بعد دفنهم . والفرق واضح بين تعليل ليال وبين تعليل الشراح القدماء ، فعلى تعليله لا يكون هؤلاء القوم يؤمنون بالبعث الصحيح أمام الله فى يوم القيامة ، بل هو مجرد اعتقاد الكثير من الشعوب والجماعات البدائية بأن الحياة تستمر على شكل ما بعد الموت ، فيحتاج صاحبها الى ما كان يحتاج اليه على الأرض من حيوان ومتاع أو زوجات أو عبيد وخدم .

وليال محق فى تعليله كما تطلعنا الدراسات الأنثروبولوجية ، ولكننا نسأل : ما وجه الشبه بين البلية وبين تلك المرأة المسكينة ؟ وجه الشبه بينهما ان كلتيهما مقرونة الى صاحبها تتحمل مصيره دون ذنب جنته . فالبعير يحكم عليه بالموت جوعا لموت صاحبه ، وهذه الزوجة أيضا تتضور جوعا طول حياتها لأنها مربوطة برابطة الزواج الى ذلك الأشعث لا تستطيع منها فكاكا .

ومن هذا التشبيه نستنبط ان الجميح لم يكن ممن يوافقون على هذه العادة بل رأى ظلمها وقسوتها . والشطر الأول من البيت له روايتان أخريان ، احداهما « أم من لأيتام وأرملة » ، وثانيتهما « أم من لأشعث لا ينام وأرمل » ، أى لا ينام من شدة الجوع . وأولى هاتين الروايتين تدخل الأيتام فيمن كان نضلة يعطف عليهم ، وما نظن القارىء المسلم الذى يحسن تفهم كتابه المجيد بمحتاج الى ان نذكره باهانة الجاهليين لليتامى وهضمهم حقوقهم ، وشيوع

هذا السلوك شيوعا جعل اكثرهم لا يرون فيه حرجا ، وهنا أيضا تعزز الصورة التى يعطيناها الشعر الجاهلى اذا احسنا استقراءه الصورة التى يرسمها القرآن الكريم بل لقد عدوا اليتم فى ذاته عارا ومذلة اما الرواية الثانية فنلاحظ فيها انها لا يدخلها الحذذ ، بل تستوفى وزن الشطر فى ثلاث تفاعيل تامة ، خارجة بذلك على جميع الشطور الأخرى وهذه ظاهرة سنتأمل فيها حين ندرس قصيدتنا الثانية فى هذا الفصل ، فسنجد فيها نفس الظاهرة

قد لاحظنا ما فى البيتين الأخيرين من ايجاز رائع ، نفهم الآن سببه ، فكل صفة وصف بها نضلة كانت نادرة الوجود ، وكل منها مشحون لذلك بطاقة قوية من الثناء والا لما احتاج الجميع أن يسأل : من لهؤلاء بعد وفاة نضلة ؟ لكن القصيدة كلها فى قصرها وتركيزها عظيمة الشحن والتكثيف ، وايجازها هذا يساعدها على الاحتفاظ بوحدة عضوية وفنية صادقة قل ان نجدها فى القصائد القديمة الأكبر طولا لكنك لا تستطيع ان ترجع وحدتها الى مجرد قصرها ، فقد رأيناها على قصرها هذا تتكون من ثلاث موجات مختلفة . أولاها موجة السخرية السامة والتقبيح القوى لخيانة بنى رواحة وثانيتها موجة التعبير عن شهوة الانتقام الساحق الذى يتوعد به الجميع غطفان كلها ، من اشترك منها فى الخيانة والقتل الغادر ومن لم يشترك وثالثتها موجة التحسر الموجع على فقد نضلة هذه الموجات الثلاث تقود احداها الى الأخرى وتنمو كل منها نموا عضويا صادقا وتسير جميعها فى اتجاه واحد متعاونة على تحقيق هدفه بالطريقة الصحيحة التى يعنيها الغربيون حين يطالبون القصيدة بهذه الوحدة فيكون لها فى النهاية برغم تعدد انفعالاتها أثر فنى موحد على قارئها

لا يدخله تشتت ، أثر متدرج ينمو خطوة بعد اذ يكشف الشاعر فى موجاته المتعاقبة عن الجوانب المتعددة لفكرة وعاطفته التى مسها مقتل نضلة ، ثم تتكامل كل هذه الجوانب تكاملا « عضويا » بالمعنى الصحيح ، « فنيا » بالمعنى الحديث ، لا بالمعنى القديم الذى يقوم على « التئام » الأجزاء وحسن التخلص وبراعة التحيل

ملاحظة أخيرة مهمة نحب أن ننبه اليها القارىء ونحدد بها ما عنيناه . حين قلنا كل ما قلنا عن اضطراب الشاعر واهتزازه ، وجيشان عاطفته وجلجلتها وزلزلتها فاننا لم نكن نعنى أنه كان لا يزال يعانى هذا الانفعال معاناة واقعية مباشرة حين نظم أبياته فلو كان فى مثل هذه الحالة لما استطاع أن يؤدى انفعاله هذا الأداء الفنى المنظم المتكامل الذى ينقل انفعاله الينا بل لو كان فى مثل هذه الحالة لما استطاع الكلام العادى أكثر من صرخات مزمجرة لا يكاد يفهم معناها ولا تكاد تستبين ، دعك من أن تتصف بالفصاحة والبلاغة انما استطاع ما استطاع من أداء فنى بعد مضى فترة من الانفعال الواقعى ضبط فيها هذا الانفعال وأمسك بزمامه ، ونقله من مجال المعاناة الواقعة الى مجال التذكر والتخيل ، فاستطاع أن يحيط به ويجيد تمثله وأن يتخير اه الصياغة الفنية الكفيلة بالتعبير عنه تعبيرا يجدده ويخلده ويحمل عدواه الى متلقى فنه وهذه هى الحقيقة التى تصدق على كل عمل فنى جيد فاذا قرأت قصيدة يرثى بها أب ولده رثاء صادقا يهز القلوب ، مثل دالية ابن الرومى فى رثاء ولده الأوسط ، فلا تظنن أنه نظمها وهو يقاسى الصدمة العارية الفطيرة اثر موت الولد بل قد مرت أيام وأسابيع امتلك فيها انفعاله وأعاد النظر فى خواطره ومشاعره واتقن تفهمها واستجلاءها وأجاد تنظيمها وصياغتها وبذلك تمكن

من أن يطبعها بطابع الفن وأن يؤديها لنا أداء يحييها أمامنا كلما قرأنا قصيدته لسنا تنكر بهذا أن هناك قصائد يرتجلها الشاعر فور معاناته لتجربته ، لكنها تكون ساذجة غير ناضجة ، ولا شك أن سذاجتها تكون لها فى ذاتها حلاوة خاصة ، لكنها لا تشبع حاجتنا الفنية ، ونحن لا نستطيع أن نقصر قراءتنا على الفنون الساذجة ، فان متعة السذاجة سرعان ما تزول ، ولا نستطيع أن تقضى حياتنا مع السذج ، فهم سرعان ما يملوننا

* * *

تريد الآن أن نزداد معرفة بفن الحماسة الجاهلى ، بأن ندرس قصيدة أخرى مليئة بالغضب والوعيد وسنجد القصيدة الجديدة تتفق مع دالية الجميح فى أشياء تتفق معها فى اتخاذها وزن الكامل الأحذ ، الأمر الذى يؤيد ما قلناه عن انسجام حذذه مع العاطفة الشديدة الحدة والهياج . وتتفق معها فى ايجازها الشديد ، فهى لا تزيد على أحد عشر بيتا يدخل الشاعر فى موضوعها بدون مقدمات ، وعلامة هذا الدخول المباشر أنه — كما فعل الجميح — لم يأت ببيته الأول مصرعا ، والتصريع هو أن تتساوى العروض مع الضرب ، أى الجزء الأخير من الشطر الأول مع الجزء الأخير من الشطر الثانى ، تساويا تاما فى الوزن والروى ثم ينتهى الشاعر منها بمجرد شعوره بأنه نفس عن انفعاله تنفيسا كافيا وتتفق معها فى روح الغضب الجياشة التى تهز أبياتها والوعيد الذى تتضمنه بقتال العدو وتتفق معها أخيرا — أو كان ينبغى أن نقول أولا — فى أن مصدر هذا الانفعال اعتقاد الشاعر بأن العدو الذى يهجوه ويتهدده قد سلك سلوكا معيبا يشتمل

على الخيانة ولا يتفق مع الخلق القويم والمعاملة الشريفة ولكنها تختلف عنها بعد ذلك فى موضوعها وتفاصيلها اختلافا كبيرا

فهى أولا لا تتكون الا من موجة واحدة ، لذلك نجدها أكثر بساطة وأقل نضجا من دالية الجميح ، ونفتقد فيها ما استمتعنا به فى قصيدة الجميح من تعدد جوانب الانفعال ونموها وتكاملها فى وحدة عضوية وفنية فنحن لا نستطيع أن نقول ان القصيدة الجديدة تحقق الوحدة ، اذ ليس فيها تعدد يحتاج الى توحيد ، والوحدة بمعناها الاصطلاحى ليست الافراد ، بل تقتضى وجود التعدد الذى يؤلف الشاعر بينه فى بنية عضوية مطردة متكاملة والنتيجة هى ان أثرها الفنى ، على امتاعه وطرافته ، أقل نضجا وعمقا من أثر دالية الجميح ، فهو أشبه بالأثر الذى تخلفه علينا مئات الأراجيز البسيطة المرتجلة التى نظمها رجال البدو ونساؤه فى مختلف أغراضهم المباشرة الفورية ، من حض على القتال ، أو حداء للابل ، أو تصبير على العمل الشاق ، أو غناء وترقيص لصبى صغير أو صبية ، أو ماثل هذا من الأغراض لسنا ندعى أن هذه القصيدة تقف عند هذا المستوى ، فهى لا شك تعلو عليه قدرا ، لكنها لا تبلغ مستوى الجميح ، فهى فى الحقيقة فى مرتبة بين الأرجوزة الساذجة الفورية المرتجلة وبين القصيدة المعقدة الناضجة التى تريث الشاعر فى امتلاك خواطرها وانفعالاتها حتى أتم ضبطها وتنظيمها وصياغتها فى أداء فنى منتخب

وموضوعها ليس منازعات بين قبائل البدو الصحراوية فيما بينها ، بل هو نزاع بين العقلية البدوية التى لا ترضى بالاستقرار والهدوء تحت حكم السلطان وبين ملك يفرض سلطانه المدنى على قبائل البدو المتاخمة لملكه ذلك أن العدو الذى تهجوه القصيدة هو النعمان بن المنذر ملك

الحيرة الكبير المشهور فى آخر التاريخ الجاهلى ، والذى كان حكمه من سنة ٥٨٢ الى سنة ٦٠٥ م ، أى الى قبل البعثة بخمس سنوات وكان ملوك الحيرة يسعون فى بسط سلطانهم على قبائل البدو المجاورة حتى يؤمنوا ملكهم فى جنوب العراق من غزواتهم وكانت الدولة الفارسية قد اتخذت من ملك الحيرة حاجزا يمتص صدمات البدو ويصونها هى أيضا من هجماتهم وقد سلك ملوك الحيرة الى غرضهم هذا مختلف الوسائل ، من اغراء بالمال ، واتباع لسياسة « فرق تسد »، ولجوء الى الشدة والقمع بجيوشهم المنظمة الحسنة العدة والتدريب اذا احتاج الأمر الى استعمال القهر [١]

هذه هى القصيدة رقم ٧٨ من المفضليات وناظمها هو يزيد بن الخذاق الشنى ، نسبة الى شن وهو فرع كبير من عبد القيس ، وعبد القيس من أكبر قبائل ربيعة وربيعة ، أخوة مضر كانوا يسكنون فى الشمال الشرقى من نجد وفى أماكن مختلفة جنوبى العراق ، وكانت عبد القيس تسكن على الساحل الشمالى الغربى للخليج المسمى بالفارسى لذلك كان اتصال ربيعة بملوك الحيرة قويا علم بعض قبائلها الاستقرار تحت سلطانهم لكننا سنجد هذا الشاعر أحد البدو الذين لم يتعلموا هذا الخضوع وأبوا الا الاحتفاظ بتمردهم البدوى الذى تعودوه طويلا .

أما سبب نظم القصيدة فلا نعرفه منها ، ولا يقدمه لنا الشراح القدامى، لكننا نستنبطه من القصيدة التى تليها فى المفضليات (رقم ٧٩) ، وهى

---

(١) لابن خلدون فى مقدمته فصل عنوانه « فى أن البوادى من القبائل والعصائب مغلوبون لأهل الأمصار » يبين فيه الوسائل التى يلجأ اليها السلطان المدنى لبسط سيطرته على أهل البادية المجاورين له.

لنفس الشاعر فى نفس الموضوع ومن هذه القصيدة الثانية نعرف أن النعمان بن المنذر فرض على شن مكوسا ، فالشاعر يرفض لقبيلته أن تؤدى هذه المكوس ويراها علامة المذلة ، فيقول :

الا ابْنَ المُعَلَّى خِلْتَنا وحسبتَنا صَرارِىَّ نُعطى الماكسين مُكوسا

والصرارى الملاحون ، يشير الى ملاحى السفن على الخليج الفارسى الذين ليست لهم عصبية قبلية تحميهم من الخضوع والانقياد لجامعى المكوس من قبل الملك

وحين نقرأ دالية يزيد بن الخذاق سنطرب ولا شك لحماستها القوية ونستجيب لانفعالها الجياش ينقله وزن الكامل الأخذ ولكننا ان لم نقتصر على الطرب الفنى وأردنا التأمل فى موضوعها السياسى لم ندر أنعجب بشجاعته البالغة أم نسخط على تهوره الأحمق اذ يتحدى ذلك الملك القوى الذى لا قبل له ولا لقبيلته كلها بمقاومة سلطانه ولعل هذا الشعور المزدوج أو المتناقض من جانبنا مما يضاعف من تأثير هذه القصيدة علينا فى فهمنا الحديث لتلك الأحداث التى كانت تهز العرب فى أخريات حياتهم الجاهلية فنحن من ناحية لا نملك الا أن نعجب بهذا البدوى الشجاع وتتعاطف مع رغبته فى الاحتفاظ بحريته المطلقة دون ما خضوع لحكم يقيد منها ويحدها بحدود لكننا من ناحية أخرى ندرك أن ملوك الحيرة ـــ وهم عرب خالصو العروبة ، من لخم من كهلان ، وكهلان أحد الفرعين العظيمين كهلان وحمير للعرب العاربة أو القحطانية ـــ كانوا يحاولون أن يحتفظوا بشىء من النظام والطاعة للقانون لا تستقر الحياة المتحضرة بدونه وبهذه المحاولة أدوا دورهم التاريخى الهام فى تحضير بعض قبائل الأعراب وتعليمهم قدرا من

الاستقرار ولين العريكة . فمهدوا بعض التمهيد لعمل الاسلام السياسى حين يجيء فيكبح جماح الأعراب ويذهب عنهم النعرة القبلية ويضمهم فى أمة واحدة ترتفع على المناحرات القبلية العتيقة وتواجه ملك الفرس أنفسهم فتغلبه وتأخذ من حضارة الفرس وغيرهم من الأمم التى سبقتها الى الحضارة عناصر هامة تمزجها بعبقريتها الخاصة لتكون واحدة من أنضج الثقافات التى عرفتها الانسانية فى التاريخ القديم والوسيط

اذا تذكرنا هذا الصراع بين بداوة الأعراب وحضارة الحيرة ساعدنا فى فهم بعض الأبيات الغامضة التى لا يساعدنا الشراح القدامى على فهمها والحق أنهم يقصرون تقصيرا شديدا فى فهم هذه الأبيات القصيرة الشديدة التركيز المحتشدة بالعاطفة ، ويعجزون عن تتبع القفزات السريعة التى تقفزها عقلية هذا البدوى من بيت الى بيت ، لأنهم بالطبع لم يحاولوا أن يتعمقوا نفسيته ولم يدركوا حقيقة الصراع الذى كان يمثل هو جانبا منه ويمثل النعمان بن المنذر الجانب الآخر .

١ — أَعْددتُ سَبْحَةَ بعدما قَرِحَتْ وَلَبِسْتُ شِكَّةَ حازمٍ جَلْدِ

سبحة = اسم فرسه ، وهو فيما يبدو مأخوذ من جريها السهل الذى ينساب كأنها تسبح فى الماء قرحت = تم طلوع أسنانها اذا أتمت من عمرها خمس سنوات الشكة = السلاح أما حين يصف نفسه بأنه حازم فانه يشير الى تردد غيره من أهل قبيلته فى قبول المكوس التى فرضها النعمان أو رفضها لكن هو قد حزم أمره على الرفض ، وليكن ما يكون ، فهو جلد على كل ما يأتى به المستقبل من مغبة عصيانه

نحن يروعنا بلا شك هذا البدوى الشجاع الساذج الذى يعتقد أن فرسه القارح وسلاحه الذى يلبسه كافيان لتمكينه من مقاومة النعمان

كفيلان بتخويف النعمان وصد اعتدائه . وهذا يذكرنا بما يحفل به تاريخ البدو فى القديم والحديث من أمثلة البسالة المتناهية أمـام جيوش تفوقهم نظاما وتدريبا وتحصدهم بأسلحتها المتفوقة حصدا أنصت الآن الى تصوير البيت بجرسه للحزم والعزم والتصميم ، منذ بدأه بالفعل « أعددت » . بهمزته القاطعة وداليه وتائه ذوات الانفجار واقرأ « شكة » بارعاد قوى للصوت وتأكيد لاحتكاك الكاف المشددة يمثل ما للسلاح الفولاذى من حدة و « شك » . واقرأ « جلد » بتفخيم يعبر عن التصميم وقوة الاحتمال وانظر فى انسجام هذا كله مع الكامل الأحذ الذى شرحنا ايقاعه

٢ — لن تَجْمعوا وُدّى ومَعْتِبَتِى أو يُجْمَعَ السَّيْفان فى غِمـد

معتبتى = موجدتى ومعاداتى ، أى أنكم لن تستطيعوا أن تحتفظوا بصداقتى وغضبى فى آن واحد ، والشطر الثانى مثل على الاستحالة التامة لا يحبرنا الشراح من يخاطب يزيد بهذا البيت ، لكن بعض التفكير يرينا أنه يخاطب قومه بنى شن . ويظهر لنا منه أن قومه لاموه على اندفاعه فى عصيان النعمان ، وكان رأيهم الأول أن يطيعوا هـذا الملك الذى لا يستطيعون مقاومته . لكن يزيد خالفهم خلافا شديدا ، وخيرهم بين أن يتبعوا رأيه وأن يهجرهم والظاهر أنه بهذه القصيدة وبالقصيدة الأخرى قد الهب مشاعرهم وأثار نعرتهم حتى وافقوه على رأيه فتغلبت الحماسة على العقل ، ثم ندموا ولات حين مندم حين لم يجلب عليهم هذا التحدى الا شرا كبيرا ، كما سنذكر فى آخر دراستنا للقصيدة ومواجهته اياهم فى هذا البيت بهذا التخيير بين أن يحتفظوا بوده وأن يوطنوا نفوسهم على هجرانه اياهم يدلنا على أنه كان يحتل

فى قلوبهم مكانا عزيزا لا يجعل من السهل عليهم أن يتخلوا عنه ، ربما لشجاعته الكبيرة ، وانهم حاولوا جهدهم أن يسترضوه ويقنعوه بشتى الحجج بضرورة الامتثال لأمر النعمان لكنه أصر على موقفه وما زال بهم حتى غلبهم ببلاغته وأعداهم بعدوى حماسته

٣ — نعمانُ ! إنك خائن خَـدِع يُخفى ضميرُك غيرَ ما يبـدى

نكاد نراه فى هذا الالتفات السريع وقد جذب ثيابه بعنف من أيدى قومه الذين كانوا يتوسلون اليه أن يهدىء من ثورته ، ليوجه خطابه الى النعمان خطابا مباشرا يصارحه برأيه فيه دون تحفظ أو تمويه ومجرد مخاطبته اياه باسمه « نعمان ! » دون كنيته ولقبه الملوكى اهانة كبيرة تدل وحدها على التحدى وهو يتبع هذا الخطاب المهين بأداة التوكيد « ان » ليعزز اتهامه الجرىء والخاءات الثلاث التى تتردد فى قوله « خائن خدع يخفى » تنسجم مع شعور الاحتقار والاشمئزاز الذى يشعر به ، كما نقول « اخيه ! » و « اخص ! » فاذا تأملنا اتهامه هذا أدركنا مغزاه الهام ذلك أنه حين يتهم النعمان بالخيانة والخداع والنفاق انما يعبر عن موقف البدوى الساذج الصريح الذى يريد الصراحة والمصارحة فى الصداقة والعداوة ، ويعبر عن حنقه على ذلك الملك الداهية الذى يلجأ الى حيل الدهاء السياسى وألاعيبه ليبسط سيادته على القبيلة والظاهر من هذا البيت أن النعمان الى الآن لم يلجأ الى الشدة والقهر لتحقيق سيادته على شن ، ولكنه نجح الى حد كبير فى استمالتهم اليها بوسائل المصانعة والاغراء وحوك المؤامرات والخلوص الخفى الى بعض رؤسائهم ، وغير هذه من وسائل « الدبلوماسية » ، حتى أقدم الآن على فرض المكوس عليهم ، وحتى

مالوا فعلا الى الموافقة على تأديتها ، وهى ليست الا اعلانا عن قبولهم لسلطته وهذه الوسائل الماهرة هى التى تثير سخط الشاعر ، فهو لا يستطيع أن يجد فى أعمال النعمان الى الآن عداء صريحا لقبيلته ، لكنه بغريزته يهتدى الى غرض النعمان الحقيقى فى اخضاعهم فهاهو ذا فرض المكوس قد جاء فأثبت صحة توجسه ، وكشف القناع عن غرض النعمان الذى طالما موهه،لذلك يتهمه بالخيانة والخداع والنفاق

٤ — فإذا بدا لك نَحْتُ أَثْلتنا فعلَيْكَها إن كنتَ ذا حَرد

الأثلة من أكبر شجر الصحراء وأجوده خشبا ، تصنع من خشبها الصلب القصاع والجفان ، ضربها مثلا لعزتهم ونحتها تجريدها من لحائها ، فاذا جردت منه جفت وماتت بعد قليل والحرد القصد والتعمد.واستعماله لمجاز كشبط اللحاء بدلا من الاجتثاث أو الاستئصال مهم الدلالة فيزيد واثق تمام الوثوق من أن النعمان فى كل سياسته الى الآن كان هدفه الحقيقى أن يهدم عزتهم ، وليس فرض المكوس الا الضربة الأخيرة التى تتم ما بدأ وان كان قوم الشاعر لا يوافقونه لطيبتهم وغفلتهم فاذا كان هذا هو غرض النعمان فلماذا لا يقصده قصدا صريحا ولينظر ماذا يحدث له ، ولم يلجأ الى كل هذه الحيل الخداعة المنافقة ؟ مرة أخرى نرى حيرة البدوى أمام ألاعيب السياسة وسخطه على نجاحها حتى الآن فى التأثير على قومه الطيبين وتحديه للخصم أن يصارحه بعداوته حتى يريه ماذا يستطيع أن يفعل انظر كيف يتحدى النعمان بقوله « فعليكها ! » ويحرضه على امتحان قوته معهم ، كما يقول أحدنا لخصمه : تعال ادخل لى ورينى أمال ! ويستعمل « ان » الدالة على التشكك فى قوله « ان كنت ذا حرد » ، زيادة فى التحريض ، كما نقول : ان كنت زاجل صحيح !

٥ — يأبَى لنــا أنّا ذوو أنَفٍ   وأصولُنا من مَحْتِـــد المجد

الأنف بتحريك النون مأخوذ من الأنف العربى الشامخ الأشم الذى وصفناه ومحتد المجد أصله بهذا البيت يعلن الى النعمان اباء قبيلته أن تخضع له وتقبل سلطانه وتؤدى مكوسه وحذفه لمفعول « يأبى » يفيد التعميم فيضاعف من أنفهم أن يقبلوا أى لون من ألوان الاذلال والصغار ولا بد أن هذا البيت كان من أقوى الأبيات التى نجح بها فى اشعال حماسة قومه وتغليبها على حذرهم حتى وافقوه على عصيان النعمان ، اذ ضرب فيه على وتر مجدهم الأصيل القديم غير المكتسب وعزة نفوسهم وشممها المعروف فالبيت فى نظرنا موجه الى قومه بقدر ما هو موجه الى النعمان.

٦ — إنْ تَغْـــزُ بالخَرْقاء أسْرتَنا   تَلْقَ الـكتائبَ دوننَا تَرْدى

هذا تفصيل لتحديه « فعليكها » الذى ألقى به فى البيت الرابع وحين يبدأ بيته بحرف الشرط « ان » مرة أخرى فهو يريد أن يكرر تشككه فى عزم النعمان الحقيقى على مواجهتهم بالحرب ، ويعلن اعتقاده أن تهديد النعمان مجرد كلام وجعجعة ، كل ذلك ليزيده تحريضا والخرقاء هى الخصلة الخرقاء ، أى الجهل والحماقة يقول ان يحملك خرقك وفساد رأيك على غزونا حقا فستجد دوننا كتائبنا أى جماعات خيلنا تردى ، من الرديان وهو جرى متوسط للخيل أسرع من المشى وأبطأ من العدو (والذى يمنع خيلهم من بلوغ سرعة العدو هو ثقلها بما حملت من سلاح ، ففى نفس الفعل تهديد مضاعف) فلنذكر أن يزيد يوجه كثيرا من هذه الأبيات الى قومه بقدر ما يوجهها الى النعمان وهكذا يتهم هذا البدوى المتحمس ذلك الملك الداهية بصفة

ربما كانت أكبر انطباقا عليه هو وهكذا يثبت لنا أنه ليست عنده فكرة صحيحة عن مدى قوة النعمان وفى شرح رواه ليال لمستشرق آخر (الأستاذ بيڤان) أن الخرقاء صفة لكتيبة النعمان ، فيزيد يشبه هذه الكتيبة بالمرأة الخرقاء ، وهى التى لا تحسن صنعة ، أى تتهمها بعدم التبريز فى القتال وفى رواية ان تغز بالملحاء ، والملحاء اسم لأحد الجيوش التى كانت لملوك الحيرة ، واسمها مأخوذ من اللون الأملح وهو الذى يختلط فيه البياض والسواد ، بياض سلاحها وسواد دروعها ومن الكتائب الأخرى لملوك الحيرة الشهباء ، من اللون الأشهب ، ودوسر ، وهى الكتيبة التى وجهها النعمان الى شن عقب تحدى يزيد بن الخذاق ، واسمها قد يكون معناه القوية الضخمة ، أو قد تكون كما يقول ليال تسمية فارسية « دو سر » أى ذات الرأسين.

٧ — أحسِبْتَنا لحماً على وَضَمٍ ؟ أم خِلْتَنا فى البأس لا نُجْدِى ؟

هذا بيت آخر لا بد أن فعله كان قويا فى اثارة قبيلته والوضم خشبة يضع عليها القصاب اللحم ليقسمه ويبيعه ، أو حصير مصنوع من خوص النخل يفرشه على الأرض فيضع عليه اللحم ليقيه التراب ، وهو مثل ضربوه للعجز التام وعدم قدرة المرء على دفع الشر الذى يراد به والبأس الشدة والحرب والصعوبة

٨ — ومَكَرْتَ مُعْتلِياً مَخَنَّتَنا والمكرُ منك علامةُ العَمد

ما نحسب هذا البيت الا مؤيدا لفهمنا الذى فهمنا به هذه الأبيات وموقف الشاعر فيها والمخنة الأنف ، من الفعل خن بمعنى قطع ، وخن القوم وطىء مخنتهم فكما اتخذ العرب الأنف الأشم رمزا للعزة فاستعملوا منه الأنف والأنفة بتحريك النون ، رمزوا الى الذل بقطع

الأنف أو بارغامه أى وضعه فى الرغام وهو التراب ومنه قولهم فعل ذلك رغم أنفه وأرغم الله أنفه أى ألصقه بالتراب هكذا يزيدنا البيت استجلاء لعاطفة القصيدة وادراكا لما يأخذه الشاعر على النعمان بن المنذر فهو هنا يسجل أن النعمان فى كل محاولاته الى الآن لتذليلهم لم يستعمل سوى المكر ولم يصارحهم بغرضه فى بسط سيادته عليهم لكن يزيد يرى فى هذا المكر دليلا كافيا على قصده العدائى والميمات التى تتردد فى كل كلمة من كلمات البيت تصور بضمها المتوالى للشفتين هذا القصد العامد الذى يصر على نسبته الى النعمان

٩ — وهزرتَ سيفَكَ كى تُحاربَنا فانظُرْ بسيفك من به تُرْدى

هذا أيضا بيت مهم من الناحية السياسية لاحظ أن النعمان الى الآن لم يستعمل سيفه أى لم يلجأ إلى القوة الفعلية ، بل اكتفى بهزه أى بالتهديد والشاعر يقبل منه هذا التهديد ويتحداه أن ينفذه حتى يرى هل يهلك به أحدا تأمل فى سخريته القوية فى تعبيره « فانظر بسيفك » وتكراره حرف الجر مرتين مرة مع السيف ومرة مع ضميره يزيد من سخريته من هذا السيف الذى يهتز ولا يقطع شيئا

١٠— وأردتَ خُطَّةَ حازمٍ بطلٍ حيرانَ أَوْبَقَهَ الذى يُسْدى

هذا بيت يبدو لنا غامض المعنى،وغموضه ناشىء من ايجازه الشديد وابهام الفتحة التى على آخر كلمة « حيران » فهل هذه الكلمة منصوبة فتكون حالا من الفعل « أردت » ، أو هى مجرورة وعلامة جرها الكسرة لمنعها من الصرف فهى صفة أخرى لـ « حازم » ؟ هذا الرأى الثانى هو أول ما يبدو لنا ، لكن الرأى الأول هو الصحيح والذى يعنيه يزيد هو أن يقول للنعمان أنك بهزك سيفك ، أى بتهديدك اياناـ

باستعمال القوة ، وبما فرضت علينا من المكوس تظن أننا سنؤديها صاغرين ، قد حاولت خطة لا يقدر عليها الا حازم بطل ، فى حين أنك أبعد الناس عن الحزم والبطولة ، انما أنت حيران متخبط فى سياستك مضطرب مشتت الرأى ، وكل ما أسديته (أى حكته من المؤامرات ، من أسدى الثوب أى حاك سداه ، وسدى الثوب هو ما مد منه) لن ينفعك شيئا بل سيوبقك أى يهلكك هكذا يعتقد هذا البدوى الساذج أن استعمال النعمان لمختلف حيل السياسة ومكايدها وعدم لجوئه الى القوة الصريحة ليس الا دليلا على حيرته وتخبطه وعدم حزمه وانتفائه من البطولة الحربية فيزيد لا يعرف الا طريقا واحدة يغلب بها الخصم خصمه أن يستل سيفه فيمضى اليه طالبا المبارزة والمناجزة والنعمان لم يفعل هذا الى الآن اذن هو جبان متردد ولا شك اذن أن قصيدة يزيد ستزيده خوفا وترددا !

١١ — ولقد أضاء لك الطريقُ وأَنهجتْ سُبُلُ المسالك والهُدى يُعْدى

أنهجت = وضحت يعدى = يعين ويساعد على النجاح يعتقد يزيد أنه بهذه القصيدة قد بصر النعمان بحقائق الموضوع ، بل يأمل فى أنه وقد وضح له الطريق السوى سيستمع النعمان لانذاره ويصيخ الى داعى الهدى ويقلع عن محاولته الخرقاء فهو ببساطته البدوية وطيبته التى تثير عطفنا يرجو للنعمان الهدى والتوفيق ، ولا يدرى المسكين ماذا ستكون نتيجة هذه القصيدة

هنا نلاحظ ملاحظة فنية مهمة أن الشطر الأول من هذا البيت الأخير قد زال عنه الحذذ فجاء تام الوزن ، تفعيلته الأخيرة « متفاعلن » لا « متفا » . فما تعليل هذه الظاهرة ؟

الذى يبدو لنا أن يزيد وقد أتم قصيدته أتم التنفيس عن انفعاله الجياش ، فدخل نفسه بعض الهدوء ، لذلك لم يحتج الى حدة الحذذ فى هذا الشطر ، وان كان الحذذ لا يزال داخلا على الشطر الثانى لحكم القافية وفى ترك الحذذ واللجوء الى الوزن التام اشعار بانتهاء القصيدة وقد لاحظنا نفس الظاهرة فى احدى الروايات التى يروى بها البيت الأخير من قصيدة الجميح ونرى نفس الظاهرة فى بعض القصائد القديمة الأخرى ومن الطريف أن نلاحظ نظيرا لهذه الظاهرة فى النظم الانجليزى ، اذ قد يطول البيت الأخير فتكون به تفعيلة زائدة ، وقد يستعمل الشاعر الانجليزى عكس الطريقة فيكون البيت الأخير أقصر وزنا ، وكلتاهما اشعار بأنه قد هدأت نفسه وانتهى من أداء ما أراد التعبير عنه فاذا أعدنا النظر فى هذا البيت الأخير وجدنا به ظاهرة ايقاعية أخرى ، هى أن الاضمار لم يدخل أية تفعيلة من تفاعيله الست ما عدا التفعيلة الأخيرة ، وهذه دخلها الاضمار بحكم القافية (والاضمار تسكين الثانى المتحرك) أما جميع أبياته السابقة فيدخل كلا منها اضمار واحد على الأقل ، وأغلبها يدخله اضماران أو ثلاثة ، وواحد منها وهو البيت الثانى الذى يصيح فيه بقومه يدخله أربعة اضمارات فقد كان الاضمار ملائما لما كان فيه من عنف وحدة ، أما وقد أفرغ انفعاله وهدأ فى بيته الأخير فان حركات التفاعيل تنساب بغير اضمار .

وبعد ، فماذا حدث لما أتم يزيد بن الخذاق التنفيس عن عاطفته ، ونجح فى استثارة قومه وتحريضهم على عصيان النعمان ؟ بعث النعمان اليهم كتيبته المسماة دوسر ، فاستباحتهم ، أى قتلت من رجالهم واستولت على أموالهم وفضحت نساءهم فقال سويد بن الخذاق ، أخو يزيد :

ضَربتْ دَوْسَرُ فينـــا ضربةً   أثبتت أوتادَ مُلكٍ فاسْـــتقَرْ

فجزاكَ اللهُ من ذى نعمـةٍ   وجزاه اللهُ من عبـــدٍ كفر

وارسال النعمان لكتيبته هى دليلنا على ما ادعيناه من نجاح يزيد فى تأليب قومه على النعمان ، فلا يعقل أن يفعل بهم النعمان هذا عقابا على هجاء قاله أحد شعرائهم كذلك يؤيده قول أخيه « أثبتت أوتاد ملك فاستقر » أما الشطر الأول من البيت الثانى فيخاطب به سويد النعمان بن المنذر ويدعو الله أن يجزيه خيرا على ضربته فيهم ، لأنهـا أعادت الأمن والاستقرار بينهم ، ويعترف بأن النعمان صاحب نعمـة عليهم والشطر الثانى من البيت يتحدث فيه عن أخيه يزيد ، الذى جر عليهم هذا الشر برعوتته وعصيانه ، ويعلن تبرؤه مما ارتكب أخوه من كفر بنعمة مولاه النعمان ومن هذا يتبدى لنا أن أخا يزيد كان على خلافه من البدو الذين تعودوا على معاملة الحكام المدنيين والخضوع لسلطتهم وهكذا نرى اختلاف المواقف فى الأسرة الواحدة بين أخوين فى قبول الحكم المدنى أو رفضه وهذا يتيح لنا أن نبدى رأينا فى تلك المسألة التى اختلف فيها كتابنا المحدثون بين نقيضين ، حول علاقة العرب الجاهليين بالحضارات المحيطة بهم

ففى جانب وجدنا الذين يبالغون فى عزلهم عن تلك الحضارات ، فيجعلونهم بدوا أقحاحا لم يتطرق اليهم أهون تأثير من الحضارات المجاورة وفى جانب آخر وجدنا الذين يلفتون الأنظار الى علاقات نشأت بين بعض قبائلهم وبين تلك الحضارات ، وقامت على حراسـة القوافل وعلى التجارة والزيارة وعلى خضوع بعضهم لسلطان المناذرة

ملوك الحيرة وما يليهم من السلطان الفارسى ، أو سلطان الغساسنة ملوك الشام وما يليهم من السلطان البيزنطى ثم تطرف أصحاب هذا الرأى حتى خيلوا الينا أن معظم الجاهليين أو عددا كثيرا منهم قد تم تحضرهم واستقرارهم وتنورهم قبل مجىء الاسلام والحقيقة التاريخية التى يشهد بها شعرهم نفسه هى ان كل تلك التأثيرات التى لا ننكرها لم تؤثر فى أغلبهم ، بل لم تؤثر فيمن اتصل منهم بتلك الحضارات الا تأثيرا متفاوتا ، كما رأينا فى اختلاف الأخوين ، وأن علاقة الجاهليين بها كانت على الدوام مضطربة مزعزعة ، وأن سلطان المناذرة والغساسنة لم يثبت ويستقر قط حتى على القبائل التى وقعت تحت حكمهم المباشر ، كما تشهد كثير من الحروب والفتن والثورات والغارات ، وكما تجلى معلقتا عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ، وكما تجلى قصائد أخرى منها قصيدة يزيد بن الخذاق التى درسناها ، وقصيدته الثانية التى تليها فى المفضليات ، وقصيدة أخرى هى القصيدة رقم ٨١ من المفضليات ، تنسب الى الممزق العبدى ، وهو من فرع آخر من نفس قبيلة عبد القيس ، وقال بعضهم انه هو يزيد بن الحذاق نفسه ، وناظم هذه القصيدة كائنا من كان يتحدث عن تحدى النعمان ومعاندته ومخالفة أمره ، ويفخر بحزم قومه وبأسهم فى الحرب هذا فى حين أننا نرى فى القصيدة رقم ٢٨ من المفضليات شاعرا آخر هو المثقب العبدى ، وهو فيما يقولون خال الممزق ، يمدح النعمان ويصف بسطه لسلطانه على قبائل فى البادية ، ويعتذر اليه عما حدث من قومه من عناد ومخالفة وميل عن الحق ، ثم يرجوه أن يطلق سراح رجالهم الذين أسرهم من كهول وولدان

وهذا كله جدير بأن يحملنا على الحذر من أن نبالغ فى تحضر الجاهليين ، فالحق أن طابعهم الغالب هو الطابع البدوى الرعوى غير المستقر ، وأن هذه هى الصفة الأساسية لفنهم الشعرى ، برغم ما يظهر فيه من بعض المؤثرات الحضرية المادية والثقافية ، وكل من يتجاهل هذا الطابع البدوى الغالب أو يقلل من صبغته لن يفهم تاريخهم السياسى والاجتماعى ، ولن يحسن تقدير فنهم الشعرى ، ولن يقدر جهاد الاسلام اياهم وحملة القرآن على حميتهم ورعونتهم وتصويره لعتيهم واصرارهم ، بل لن يفهم لماذا سمى حياتهم باسم « الجاهلية »

الفصل الثالث عشر

هـــدوء المشيب

وداع الشباب   قصة الصيد . الحصان الكريم والانسان الكريم

فى الفصل الحادى عشر رأينا زهيرا الشاب فى عنفوان فتوته وفرط شرته فلنقرأ له الآن قصيدة نظمها فى كبره ، لنستمتع بما حوته من جمال فنى فى ذاتها ، ولنرى تطور فن زهير ونضجه ، ولنشهد عبرة أخرى تضاعف من تأثيرها كيف يلحقنا نحن البشر تغيير الأيام ، فتهدأ فورة الشباب فى عروقنا ، ونأخذ أنفسنا بالرزانة والجلال ، ليس ذلك لأننا نريد الرزانة والجلال ونفضلهما فى صميم أنفسنا على حــدة الشباب ، ولكن لأننا لا نملك للأمر تبديلا ولا تحويلا ، فنحن نجعل من الضرورة فضيلة كما يقول المثل الانجليزى

والقصيدة التى اخترناها للدراسة هى لاميته « صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله » ومجرد ورودها على بحر الطويل ، فى حين أن قصيدة شبابه الهمزية وردت على بحر الوافر ، ايذان بالفرق بين العهدين فكما لاءم الوافر بضرباته السريعة وقفزاته النشيطة المتدافعة فورة الشباب وحميته ، سنجد الطويل بضرباته البطيئة الهادئة « فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن » يلائم هدوء الشيخوخة ورزانتها ، ومن الصعب علينا أن نتصور زهيرا الشيخ ينظم على بحر الوافر فاذا بحثنا عن السر

وجدنا أولا أن الوافر أقصر زمنا ، لأنه يحتوى على ١٣ مقطعا فى كل شطر فى حين أن الطويل يحتوى على ١٤ مقطعا

لكن هـذا الفرق فى مقطع واحد ليس كل شىء فلننظر فى نسبة مقاطعهما الطويلة ومقاطعهما القصيرة نجد الوافر يحتوى على ٧ مقاطع قصيرة و ٦ طويلة ، أما الطويل فيحتوى على ٥ قصيرة و ٩ طويلة (وحديثنا دائما عن الشطر الواحد) فاذا عرفنا أن المقطع الطويل يستغرق من الزمن ضعف ما يشغله المقطع القصير ، أدركنا أن الوافر يستغرق ١٩ وحدة زمانية فى حين أن الطويل (برغم أنه لا يزيد فى عدد المقاطع الا مقطعا واحدا) يستغرق ٢٣ وحدة زمانية . لكن هذا ليس كل شىء ، بل المهم أيضا هو توزيع المقاطع بين طويلة وقصيرة فالوافر يتتابع فيه مقطعان قصيران فى كل من التفعيلتين الأولى والثانية «مفاعلتن مفاعلتن » ، وذلك فى « علتن » من كل منهما ، وهذا لا يحدث فى أى من تفاعيل الطويل ، ويحدث فى الطويل العكس ، اذ يتتابع مقطعان طويلان فى كل من التفعيلتين الأولى والثالثة ، وتتتابع ثلاثة مقاطع طويلة فى تفعيلته الثانية

هذا اذا قسنا البحرين بالمقياس الحديث وهو قصر المقطع وطوله فاذا رجعنا الى المقياس القديم وهو توزيع الحركة والسكون ، وجدنا فى الوافر أن كلا من التفعيلتين الأولى والثانية تتتابع فيها ثلاث حركات دون فاصل من سكون ، أما الطويل فلا تتتابع ثلاث حركات فى أى من تفاعيله

فلنترك الآن هذا النقاش العروضى والموسيقى بعد أن نستخلص مغزاه ، وهو أن القارىء بينما ينبغى عليه أن يقرأ الوافر بأقصى

ما يستطيع من الحدة والنشاط والاضطراب ، ينبغى عليه أن يقرأ الطويل بأكمل ما يستطيع من التؤدة والرزانة والهدوء ولننظر الآن فى الأبيات الأربعة الأولى من لامية زهير :

١ — صحا القلبُ عن سلمى وأقصر باطلُهْ	وعُرِّىَ أفراسُ الصِبا ورواحِله
٢ — وأقصرتُ عمّا تعلمين ، وسُدِّدتْ	علىَّ ، سوى قَصد السبيل ، مَعادِله
٣ — وقال العذارَى : إنما أنتَ عمُّنا !	وكان الشباب كالخليط ـ نزايِله
٤ — فأصبحتُ ما يعرفن إلا خَليقتى	وإلا سوادَ الرأس والشيبُ شامله

هذا النسيب الافتتاحى أقرب الى أن يكون اضرابا عن الحب ووداعا له ، فهو فى هذا مختلف عن الغرض الأصلى من النسيب الجاهلى ، وهو بيان ما يأخذ قلب الشاعر من لواعج الحب وحرقته . فاذا تأملنا فى السبب لم نجد الموضوع هو رحيل المحبوبة ، بل هو رحيل الشباب وفى هذا يتفق زهير مع سلامة بن جندل فى الأبيات الثلاثة الأولى من بائيته « أودى الشباب حميدا ذو التعاجيب » (القصيدة ٢٢ من المفضليات) ومع قليلين آخرين من شعراء الجاهلية

والشعور الذى تتضمنه هذه الأبيات من حسرة على انقضاء الشباب هو شعور لا يستطيع أن يدركه حق الادراك الا من ولى شبابه أو أخذ يولى نعم يا قارئنا العزيز ، دعنا نؤكد لك انك اذا كنت دون الأربعين من عمرك ، فمهما يكن من مقدرتك على المشاركة العاطفية والتخيل الفنى ، فان فى هذه الأبيات لوعة لن تقدرها حق قدرها ، ولن تعرف طعمها الحقيقى ومدى مرارته فان ظننت غير هذا فانتظر حتى تدخل

فى كهولتك وارجع الى هذه الأبيات وقارن بين ماستشعر به فيها حينذاك وما تظن انك تفهمه فيها الآن

يبدأ زهير أبياته بأن يعلن أن قلبه قد صحا عن سلمى ، كأن حبها لم يكن الا سكرة أو غيبوبة أفاق الآن منها وعاد الى كامل صحوه ووعيه وصوابه . ويؤكد هذا الادعاء بقوله « وأقصر باطله » ، مدعيا أن ما كان فيه فى شبابه من أمور الحب واللهو والمتعة كان باطلا وقد كف الآن ثم يزيد ادعاءه تأكيدا بشطره الجميل المشهور فى علوم البلاغة « وعرى أفراس الصبا ورواحله » جعل للصبا خيولا وابلا كان يركبها اليه ، أما الآن فقد عريت هذه الخيول والابل أى طرحت عنها سروجها ورحالها وبقيت ظهورها عارية لا تركب ، فهو لم يعد يذهب الى متع الصبا على حصان ولا على جمل فاذا تذكرنا أن هاتين كانتا وسيلتيهما فى النقل ، وان الحصان كان أغلى من الجمل ، أدركنا أن هذه الكناية التى استمدها من بيئته البدوية شبيهة بقول أحدنا فى عصرنا هذا : لقد عزفت عن ارتياد الملاهى والكباريهات ، ولم أعد أركب اليها تاكسى ولا أوتوبيس !

ويبدأ بيته الثانى مستمرا فى هذا الادعاء ، فيقول مخاطبا سلمى « وأقصرت عما تعلمين » ، يقول الشنتمرى أى كففت عما عهدتنى عليه من الصبا ويقول ثعلب أى كففت عما تعلمين من الباطل لكن تعبيره أدق وألطف بكثير ، فهو يلمح تلميحا مهذبا الى أشياء حدثت لا يجد ذكرها الآن لائقا بجلال شيخوخته ، فهو يرمز اليها هذا الرمز الخفيف الذى لا يخلو من تهكم على نفسه ، كما يقول أحدنا « اللى بالك فيه ! »

وفجأة يتغير حديثه فى باقى البيت ولعلك قد لاحظت كل ذلك الادعاء الملح الذى يكرره ويؤكد به أنه الآن قد صحا وترك الباطل وكف عنه ، حتى كرر « أقصر » فى بيتين متواليين ولعل هذا الالحاح نفسه قد أثار ارتيابك ، كما يقول المثل الانجليزى « يخيل الى ياسيدى أنك تلح فى التأكيد أكثر من اللازم ! » فالآن فى باقى البيت الثانى يصدقنا الخبر هو يسلك الآن قصد السبيل ، أى السراط المستقيم ، لكن لا باختياره ، ولا لأنه السلوك الأمثل ، بل اضطرارا ، لأن معادله قد سددت دونه ، وهى جمع معدل ، وهو كل ما عدل فيه عن القصد . هذا اذن هو السبب ، أن أسباب اللهو والباطل لم تعد متاحة له ، فلم يعد يجد فى نفسه القوة والجلد على ورودها والارتواء منها ومن له بقوة الشباب وجلده على الرغم من باطله وحيده ، فمكره أخاك لا بطل !

على أن حسرته تتضح بأشد مرارتها فى الشطر الأول من بيته الثالث « وقال العذارى انما أنت عمنا ! » وروعة هذا الشطر أنه يشارك هؤلاء العذارى فى تهكمهن عليه ، فيتهكم هو على نفسه ، ومجرد نقله لتهكمهن مشاركة فيه (وعليك أن تقرأ قولهن بنبرة أنثوية تركزها على « عمنا ! ») فبعد أن كان العذارى يقبلنه كخدن لهن ، ويعاملنه بصفته شابا يناظرهن فى الشباب ، بكل ما فى هذه المعاملة من ألفة ومساواة ومرح وعدم تحرج ، صرن الآن يتأدبن فى مخاطبته ويتكلفن الرزانة أمامه ، ولا يخاطبه الا بقولهن « يا عم زهير ! » وما أشد مرارته من لقب يلقبنه به ! وما أكبر رغبته لو استمررن فى مخاطبته كما كن يفعلن من قبل بألفة ومرح وبلا كلفة وبلا احترام ، فيقلن له بأسلوبنا: واد يا زهير ! وكلمة « انما » تلفتنا الى حقيقة أخرى ، هى أنه أحيانا

ينسى حقيقة السن وفاصلها فيداعبهن ، فانظر كيف يكون رد فعلهن على هذه المداعبة من الاستغراب والحرج ، ومن السخرية والتهانف » وسرعان ما يرددنه الى وعيه بأن يقلن له بأسلوبنا « الله ! عيب يا عم زهير ! » أو هيء دا أنت عمنا ! »

أعد الآن قراءة البيت لتلاحظ المدات التسع التى دخلت كل كلماته ما عدا كلمة « انت » لتسمح بالتطريب الشجى مع هذه الذكرى اللاذعة لكن الذى يضاعف من مرارة هذه المعاملة هو ابطاؤه هو فى ادراك هذه الحقيقة أنه لم يعد الآن كما كان شابا فتيا ، بل صار شيخا هرما وكلنا يبطىء طويلا فى ادراكها ، يرفض الاعتراف بها حتى بينه وبين نفسه ، ويؤجل هذا الاعتراف الى أطول مدى يستطيعه ، فاذا أدركناها واعترفنا بها حدث هذا فجأة ، بعد طول تلكؤ ورفض وتأجيل ، فخيل الينا أن هذا الهرم قد أخذنا بغتة ، وانا كنا الى الأمس، نعنى الأمس الحرفى القريب ، شبانا فى أتم عنفوان الشباب ، فأين تولى شبابنا وكيف زال عنا بهذه الفجاءة ؟

ونحن حين لا نزال فى غرة شبابنا نعرف بالطبع أنه سيأتى علينا زمن نكون فيه شيوخا ، لكن ذلك الزمن يبدو لنا بعيدا بعيدا ، ومعرفتنا تلك ليست الا معرفة نظرية محضا لا تأثير لها فى خيالنا أو عاطفتنا ، أما حين يأتى الزمن الموعود فنصير شيوخا حقيقيين فما أكبر استغرابنا لسرعة انقضاء الزمن ! أذكر حين كنت فى الثالثة والعشرين من عمرى وجاءنى مندوب احدى شركات التأمين يغرينى بأن أعقد معها عقـدا يستوفى مدته عند بلوغى الستين ، فقهقهت ساخرا من قوله ، فخفض المدة الى سن الخمسين ، وقال لى هذا معناه بعد سبع وعشرين سنة فقط ! فازددت مرحا لكلمة « فقط » هذه والآن وقد تولت هذه

السنون السبع والعشرون أو كادت ، هل أصدق أنها مرت حقا ، وبهذه السرعة ؟

هذه الحقيقة النفسية التى تحدث لنا جميعا هى ما يحاول الآن بسطه ، فهو فى الشطر الثانى من بيته الثالث يقر بالحقيقة الأليمة التى رفضها طويلا ، أن الشباب مهما تطل جيرته لا بد أن يفارقنا ونفارقه ، ويتخذ لهذا الفراق المحتوم مثلا من حياتهم البدوية ، اذ تتجاور قبيلتان فى موسم ما على مرعى واحد ، لكنها جيرة مقضى عليها بالانفصام ان عاجلا وان آجلا وهكذا ترى مرة أخرى أن زهيرا لم تتح له اجادة التعبير عن هذه العاطفة الانسانية الشاملة الخالدة الا لأنه تلمس لتعبيرها أداء منتزعا من صميم بيئته وأحوال عصره ، فلنتذكر هذه الحقيقة فى كل دراسة فنية نقوم بها ثم يأتى فى بيته الرابع فيبدى دهشته من السرعة التى حدث بها هذا الفراق فهو حين يقول « فأصبحت » (وفى رواية ثعلب فأصبحن) يخيل اليه أن هذا قد حدث ذات صباح ، بين عشية وضحاها والسينان والشينان التى تتتابع فى الشطر الثانى تمثل اضطرابه وتلعثمه اذ واجهته الحقيقة المؤلمة بهذه المفاجأة المحيرة يخيل اليه أنه أوى البارحة الى فراشه وهو مستمتع بكل شبابه وقوته وشرته ، فلما أصبح هذا الصباح اذا بشباب الأمس قد تولى ، هكذا سريعا

لكى تقدر قوة تعبيره يجب أن تتذكر أن العرب القدامى كانوا دقيقين فى استعمال « أصبح » وأخواتها ، فهم يعنون بها زمنها المحدد ولا يستعملونها لمجرد معنى « صار » كما نفعل الآن وهى حقيقة ذكرناها فى دراستنا لعينية الحادرة فان كنت يا قارئى العزيز فى ميعة

شبابك فأكبر ظنى أنك تسخر من هذا الشعور أو تعتقد أن فيه مبالغة .
ولست أملك الا أن أقول لك مرة أخرى   انتظر حتى تدخل أنت فى
كهولتك ، وحتى تفيق فى أحد الأيام مدهوشا محتارا تسأل   أحقا قد
صرت كهلا ؟ أحقا قد انقضى على سنة تخرجى كذا وعشرون ســنة ؟
مستحيل !

ونحن ننظر فى المرآة فنرى وجهنا ورأسنا فى كل صباح حين نغتسل
ونسرح ونحلق ، فهل يلاحظ أحدنا ما بدأ يدب اليهما من علائم انقضاء
الشباب ونذر الشيخوخة ؟ هل يلاحظ أحدنا هذه الغضون والتجاعيد
التى أخذت تتكون فى جباهنا وخدودنا وتحت أذقاننا وفى رقابنا ؟
لا ، حتى يفاجئنا وجهنا يوما فنصحو من شبه غفوة فاذا بنا نطالع وجها
جديدا لا عهد لنا به ، وجها غريبا ننكره أشد انكار فهو أشبه بأن يكون
وجه شخص آخر   واذا بشعرنا قد ابيض جميعه حتى كأنه قد ابيض
فى ليلة واحدة منذ البارحة   نعم لقد لاحظنا فيه من قبل شعرات شهباء
هنا وهناك ، لكننا كنا نهملها ولا نحفل بها ولا نفهم نذيرها ، بل لعلنا
فى جهلنا ــ وما أشده من جهل ! ــ كنا نرحب بها ونسر لها ونفخر
ونعتقد أنها زينة ووجاهة وعلامة على اكتمال الرجولة وتوفر الحكمة
والوقار   أما الآن فأين لنا بسواد الشباب ! أفلا يود أحدنا فى صميمه
لو استبدل بكل حكمته ووقاره هوس الشباب وغرارته ؟

هكذا بدا الأمر لزهير كما يبدو لنا جميعا اذ نفاجأ بالحقيقة المرة
فاستمع اليه فى بيته الرابع يصفها ، وفى استطاعتك الآن أن تفهم السر
من وراء هذا البيت ، وهو أن هذا كله قد حدث بغتة فيما يبدو له
كان بالأمس شابا ، فأصبح اليوم شيخا   أمسى البارحة وهو أسود شعر

الرأس كله ، فأصبح اليوم وقد شمل الشيب شعره كله كان بالأمس يداعب الفتيات ويداعبنه ، فأصبحن اليوم ينكرنه ولا يكدن يعرفنه الا من خليقته وزهير يعنى بالخليقة كما يقول ثعلب« طبيعته وشيمته ». أو بمعنى أدق تلك الأوصاف التى تبقى فى أحدنا دون تغير على امتداد العمر ، من شكل الرأس والعظام ، وحجم الأنف والفم ، وطول الجسم وطريقة هز العنق أو اليد أو الأكتاف ، وأمثالها من « اللوازم » الخاصة التى تلزم كلا منا فنستطيع بها أن نميز شخصا كنا نعرفه فى عهد مضى ولم نلقه من زمن بعيد وان تغيرت كل أوصافه الأخرى

ولنلاحظ الآن حقيقة نفسية أخرى عظيمة الأهمية ، هى أن زهيرا فى حديثه عن « العذارى » ينسى أن عذارى اليوم اللائى ينفرن منه لسن عذارى شبابه اللائى كن يقبلنه ويبادلنه الغزل وهذه أيضا حقيقة تحدث لنا كلنا وهى سر الخلط الذى نقع فيه ، وما يتبعه من حسرة وخزى حين ندرك غلطتنا ونصحو من غفوتنا أذكر يوما فى العام الماضى لقيت فيه شابا فى حوالى العشرين من عمره وكان به شبه قوى بشاب كنت أعرفه أيام تلمذتى فى الجامعة المصرية فخطوت اليه أهم بالتسليم عليه ، وفجأة تذكرت الحقيقة أن هذا الشاب مستحيل أن يكون ذاك ، لأن الشاب الذى كنت أعرفه لابد أن يكون اليوم فى الخمسين من عمره ! اذ ذاك صدمتنى لوعة الذكرى ، وأدركت مرة أخرى مغزى هذا بالنسبة لى أنا أيضا

وكم مرة ضبطت فيها نفسى وأنا أنظر الى الكهول بنفس الشعور الذى كنت أحسه نحوهم وأنا شاب ، ناسيا أننى صرت كهلا مثلهم وهل حدثت لك أيها القارىء هذه التجربة أنك توجهت لشأن من

الشئون الى الكلية التى تخرجت فيها من سنوات طويلات ، فرأيت فتيانها وفتياتها يذهبون ويجيئون فى الطريق المؤدية اليها ، ويقفون ويتحادثون ويتضاحكون ويتجادلون فى ردهاتها وفوق سلالمها ، فخيل اليك أنهم نفس الشبان والفتيات الذين كانوا رفاقك أيام تلمذتك ؟ اذا كنت لم تحدث لك هذه التجربة فانى أنصحك بألا تسعى اليها ، فان لها لوقعا جد أليم

وكأن زهيرا تشتد به لوعة الذكرى فلا يطيق احتمالها أكثر من هذا ، فهو يضرب عن ذكرى الشباب واقبال الهرم ، ويستأنف قصيدته كأنه يبدأها من جديد ، ولهذا يدخل التصريع على البيت الخامس

٥ — لمن طَلَلٌ كالوَحْى عافٍ منازله   عفا الرَّسُّ منه فالرُّسَيْسُ فعاقله

يكف عن التأمل الباطنى فى نفسه ، فيجد شيئا من العزاء فى أن يلحظ ما طرأ على العالم الخارجى أيضا من تغير فتلك الديار التى كانت آهلة بالأحياء قائمة العمران قد صارت هى الأخرى أطلالا قد درست وهو يشبهها بالوحى أى الكتاب أو الخط المكتوب وهو تشبيه يوجزه فى كلمة واحدة ، لكننا نفهم تصويره الكامل من الأشعار الجاهلية الأخرى ، فنعرف أنهم كانوا يشبهون الأرض اذ انجردت وامحت معالم عمرانها ولم يبق منها الا أطلال شاخصة ورسوم ، بالكتاب القديم الذى جف مداده وبليت حروفه فان أردت أن تزداد فهما لهذا التشبيه فتذكر أن « الكتاب » الذى يتحدثون عنه لم يكن كهذا الكتاب الذى تقرأه الآن مصنوعا من ورق أبيض اللون أملس الصفحة، بل كان مصنوعا من مادة غليظة جافية كثيرة الندوب من جلد أو كاغد سميك داكن اللون غير مستوى الصفحة ، فلونه وجرمه أقرب الى

أرض الصحراء ويمكنك أن ترى أمثلة من هذا فى غرفة المخطوطات المعروضة بدار الكتب المصرية ، وان لم تبلغ فى قدمها العصر الذى تتحدث عنه ، الا أنها تعطيك فكرة عما نعنى ثم تذكر أيضا أن الحروف التى يصفونها لم تكن كهذه الحروف الدقيقة اللطيفة فى خط النسخ ، بل كانت حروفا غليظة ضخمة ترسم بخطوط مستقيمة ليس فيها تقويس واستدارة ، فشكلها أقرب الى شكل ما كانوا يخطونه على الأرض حين يقيمون فى دار من الديار فاذا تخليت ذلك الكتاب القديم بمادته وجرمه ولونه وحروفه ، وقد عراه البلى فامحت بعض حروفه أو امحت أجزاء منها ولم تعد متصلة وانجرد مدادها فلم تعد واضحة ، ثم تخيلت الأرض الصحراوية وقد طمست معالمها وأغارت عليها الرمال الدائمة التحرك مع الرياح ، استطعت أن تحزر الصورة التى يغرم الجاهليون بتصويرها بتشبيههم هذا

لكن دعنا الآن نجيد الاستماع الى هذا البيت والبيتين التاليين له لنسمع ما فيها من موسيقية فائقة يؤديها زهير بمهارة معجبة

٥ — لمن طلل كالوحى عاف منازله عفا الرس منه فالرسيس فعاقله

٦ — فرَقْدٌ فصاراتٌ فأكنافُ مَنْعِجٍ فشرقيُّ سَلْمَى حوضُه فأجاوله

٧ — فوادى البَدِيِّ فالطَّوِيُّ فثادقٌ فوادى القَنان جَزْعُه فأفاكله

هذه كلها أسماء أمكنة ، منها الجبال ومنها الوديان ومنها المياه والأكناف فى البيت السادس هى الجوانب ، والأجاول هى النواحى التى يجال فيها ، جمع أجوال وأجوال جمع جول ، أى أن أجاول جمع الجمع. والجزع فى البيت السابع هو منعطف الوادى ، والأفاكل جمع أفكل

بمعنى الناحية وهم يختلفون فى تحديد مواضعها وفى وصف طبيعتها ، والحق ان معظم مايقولون فى هذا المجال مجرد تخمين لكن هنـاك حقيقتين لا شك فيهما أنها أماكن مهمة فى حياة الشـاعر الشخصيـة مقرونة فى مخيلته بشحنات قوية من الذكريات ، وأن زهيرا فى نظمه لها قد أجاد ترتيبها بحيث يصدر ايقاعها ونغمها موسيقى عظيمـة الرخامة والشجى .

فان ظننا أنها مجرد قائمة بأسماء غريبة ثقيلة الوقع على الأذن، فنحن نحتاج الى أن تكرر قراءة الأبيات مرات حتى تلين على لساننا وتخفف على سمعنا ، فندرك مدى عذوبتها ونبصر مهارة زهير فى تنسيقها ابدأ بأن تكرر بضع مرات قوله « لمن طللن » وانظر كيف تتوالى الحروف فى خفة ورشاقة ، وكيف يلتقط التنوين فى آخـر الكلمة الثانية رنين النون فى آخر الكلمة الأولى ويردده كترديد الأجراس والحق أن « رنين الأجراس » هو خير وصف لهذه الجملة القصيرة البارعة التى يفتتح بها زهير موسيقية هذه الأبيات وتلاحظ أن جميع حروفها ما عدا واحدا هى من الأحرف الثلاثة اللام والميم والنون ، وهى من أخف الحروف العربية نطقا (ما يسمى حروف الذلاقة) والميم والنون حرفان أغنان واللام والنون من أوضح الحروف فى السمع وأقربها فى الوضوح الى أحرف اللين (الألف والياء والواو) أما الحرف المستثنى وهو الطاء فيأتى باطباقه الفخم فيجعل لهذا الرنين طنينا ويكسبه فخامة وشجى تنقذه من السـقوط فى الميوعة ما نظن فى امكان شاعر أن يأتى بكلمات لغوية ذات معان تقترب من أن تكون موسيقى خالصة أو « تنتنة » مجردة أكثر مما فعل زهير فى قوله « لمن طلل »

ثم تأمل فى جمال السين المرددة أربع مرات فى « عفا الرس منه فالرسيس » ، وكيف تحدث بعد ذلك الرنين الفخم همسا رقيقا يأتى كهمس الناى بعد رنين النحاس والآن تتبع تقسيمه الماهر لفقراته تجده يتبع أطرزة موسيقية مختلفة ينوع بينها فالشطر الأول من البيت السادس قسمه الى ثلاث فقرات موسيقية ينتهى كل منها بالتنوين فتتجاوب التنوينات الثلاثة فرقدنن فصاراتنن فأكناف منعجنن ولابد أنك لاحظت أيضا جمال النون فى « أكناف » وفى « منعج » وكيف تجاوبان نغم التنوين وتدخلانه الى داخل الكلمة ، ولاحظت ان كلا من الفقرتين الأولى والثانية مكونة من كلمة واحدة ، ثم يخشى زهير أن يقع فى الرتوب لو جاء بكلمة ثالثة واحدة ، فهو يجىء بكلمتين مرتبطتين بالاضافة وثعلب يروى هذا الشطر « فقف فصارات فأكناف منعج » ، وهى رواية تضيف الى رنين النون نفخة الفاء التى تتكرر بهذا ست مرات فتضيف الى حلاوتها الموسيقى شجن الذكرى

وفى الشطر الثانى من البيت السادس يضرب عن رنين النون والتنوين ، ويعكس الطراز فيأتى بالفقرة الأولى مضافا ومضافا اليه « فشرقى سلمى » خاتما اياها بمدة الألف ، ويأتى بالفقرتين الثانية والثالثة مكونة كلتاهما من كلمة واحدة مضافة الى الهاء

أما الشطر الأول من البيت السابع فتلاحظ فيه جمال الياء المشددة اذ رددها فى آخر « البدى » ثم فى آخر « الطوى » ونحن هنا نفضل هذه الرواية للشنتمرى ألف مرة على رواية ثعلب وهى « فهضب فرقد فالطوى فثادق » ، وأغلب ظننا انها صيغة مبكرة نظمها زهير ثم لما أعاد النظر فى أبياته ــــ وهو مشهور باطالة التروى فيما ينظم وكثرة تنقيحه

لشعره ــ تبين له املالها ورتوبها فعدل عنها . وفى الشطر الثانى يكرر طراز الشطر الثانى للبيت السادس ولكن مع اختلاف جرس الحروف . وفى رواية ثعلب « حزنه فمداخله » بدل « جزعه فأفاكله » ، ولكنه نفس الطراز الايقاعى كما ترى

وتزداد استكشافا لتنويعه الموسيقى حين تتأمل كيف ينوع فى هذه الأسماء بين النكرة والمعرف باللام والمعرف بالاضافة فلا يكاد يستعمل اثنين من نوع واحد حتى يتبعهما بثالث من نوع آخر وبهذا وبالوسائل الأخرى التى لاحظناها ينقذ أبياته من أن تكون مجرد قائمة أو « لستة » مملة يتجلى لك هذا لو فرضت انه قال عفا الرس فالرسيس فالأجاول الخ أو قال عفا رقد فصارات فمنعج الخ أو قال عفا أكناف منعج فشرقى سلمى فوادى البدى الخ اذ ذاك كان يقع فى الرتوب والاملال كما تلاحظ انه فى استعماله لطراز الاضافة ينوع أيضا بين الاضافة الى اسم والاضافة الى ضمير ، وهنا أيضا لا يستعمل أحد النوعين من الاضافة أكثر من مرتين متواليتين ، ولا يقول مثلا : عفا كذا فعاقله فأكنافه فحوضه الخ ...

والآن تأمل فى تجاوب فقراته الموسيقية بين الأبيات الثلاثة تأمل مثلا فى هذه الفقرات الأربع وكل منها على وزن « فعولن فعولن » أو « فعولن فعول » ، وانظر كيف يوزعها بين الأبيات : عفا الرس منه فشرقى سلمى فوادى البدى فوادى القنان . واستمع كيف تتضاعف حلاوة تجاوبها لأنه فصل بينها بأطرزة موسيقية أخرى مخالفا مخالفة حاذقة بين الأساسين اللذين تقوم عليهما الموسيقى ، وهما التكرار والتنويع ولو قامت على التكرار وحده لكانت رتيبة مملة

بدائية ، ولو قامت على التنويع وحده لصارت خلطا متنافرا من الأصوات لا وحدة له ولا انسجام ، وتذكر فى هذا الصدد ما قلناه فى فصلنا الأول عن ضرورة الانتباه للايقاع الداخلى الذى تكونه الكلمات اللغوية فى داخل كل بيت والذى يتألف فى النهاية ليكون الايقاع العروضى العام الذى قصر علماء العروض نظرهم عليه ويساعدك على تعرف فن زهير أن تكون سمعت أو قرأت أمثلة من النظم الخسيس الذى يكتبه أصاغر المتشاعرين فيكتفون فيه برص مرصوص من الأسماء أو من الصفات تحقق الايقاع العروضى لكن ما أكبر رتوبها واملالها

هذا التنسيق الماهر العذب لأسماء الأماكن هو احدى خصائص زهير الفنية وقد رأيت مثالا آخر عليها فى همزيته وهو يكثر من ذكر أسماء الأماكن فى مطولاته ، لكنك لن تقدر اعتماده على هذه الوسيلة الفنية تقديرا كاملا الا اذا تذكرت ماقلناه فى دراسة الهمزية من انها له ولسامعيه الأوائل أسماء مهمة مشحونة بالذكريات مثيرة للانفعالات الحلوة المرة ، وأن سبيلنا الى الاستجابة لها هى أن تتذكر نحن أيضا أماكن مشحونة بالذكريات الشخصية من صبانا وأول شبابنا حتى نصير أقدر على التعاطف مع زهير حين تهيج به الذكرى فيسترسل فى سرد هذه الأسماء فاذا أضفنا شجى الذكرى الى موسيقية التنسيق تبين لنا أن وسيلته الفنية فى هـذا المجـال هى ما يسميه الانجليز « الشعر التعويذى » أى الذى يقوم على ترديد ألفاظ يكون أثرها مثل تخدير السحر برقاه وتعاويذه

وبهذا انتهى زهير من القسم الأول من لاميته ، وهو قسم النسيب والآن يريد أن يحسم هذه الذكريات المشجية وأن يتخلص منها ويخلصنا

معه وأن يقدم لنفسه ولنا شيئا نستمتع به ونتلذذ منه لكنه لا يتحيل على هذا التخلص كما فعل فى همزيته ، بل ينتقل الى موضوعه الجديد بمباشرة تدلنا على أنه الآن أكبر ثقة بنفسه وفنه وأقل حاجة الى تصيد وسائل التخلص ولعله يعتمد على ان موضـوعه الجديد وان يكن مختلفا ليس منافرا لما عبر عنه فى نسيبه من رزانة الهرم وجلاله فهو لن يرى لنا قصة من ذكريات غرامه ولهوه ومجالس شربه فى شبابه ، بل يختار نوعا من المتعة لا حرج على الشيوخ الأجلاء فى أن يمارسوه أو يتلذذوا بروايته ، وهو قصة خروجه مع أهله وخدمه لصيد الحيوان الوحشى وفى هذه القصة حركة ونشاط بلا شك ، لكنهما لا يبلغان ما رأيناه فى قصة الحمار الوحشى وأتانه من الحدة العنيفة وسنرى على أى حال انه هو لن يقوم فيها بدور ايجابى عنيف ، بل سيكتفى بدور المراقب والموجه ، تاركا لغيره أن يقوموا بما يحدث فى القصة من أعمال مجهدة ، قانعا بالملاحظة والمشاورة والنصح والتعليم فلنستمع الآن الى قصة من أبرع القصص التى ترد فى شعرنا القديم

يبدأ قصته بوصف المسرح الطبيعى الذى ستدور عليه حوادثها

٨ — وغَيْثٍ من الوَسْمِىِّ حُوٍّ تِلاعُه أجابت روابيه النَّجا وهَواطـله

انظر كيف اكتفى فى الانتقال بواو رب . وهو يعنى بالغيث ما نتج عنه من النبات والوسمى أول مطـر الربيع ، سمى كذلك لأنه يسم الأرض بالنبات بعد عريها .والتلاع جمع تلعة وهى مجرى الماء من أعلى الأرض الى بطن الوادى والحو جمع أحوى وحواء ، من الحوة وهى الخضرة الشديدة التى تبدو من شدتها سوداء وقـد اسودت التلاع لما كسـاها من النبت الكثيف فنفهم انه بعد أن ذكر الوسمى

أراد أن هطول المطر قد تكرر حتى اكتست مجارى الماء نفسها ، لا بطن الوادى وحده ، بهذه الخضرة الشديدة

اما الشطر الثانى فوصف رائع لكثرة المطر واستجابة الأرض الطيبة له بأنباء النبت الغزير ، ثم نزول مطر آخر يلبى حاجة هذا النبت الى ماء زائد فالروابى هى الأراضى المرتفعة وهو يؤكد ارتفاعها بأن يصفها بأنها نجا ، وهذه مقصورة من النجاء جمع نجوة وهى ما ارتفع من الأرض هذه الروابى قد أجابت الأمطار ، واجابتها لها انها تتقبل ماءها بترحيب فتنبت النبت الكثير ، شأن الأرض الطيبة ، وبخلاف الأرض الخبيثة التى تبتلع ماء المطر دون أن تنبت شيئا والهواطل جمع هاطلة وهى السحابة التى يدوم ماؤها فى لين ، وهى أغزر من الديمة ، فهى اذن سحابة تعطى الماء الكثير ولكنها لا تعطيه جارفا عنيفا يسبب الدمار ، بل تجمع بين كثرة المطر ولينه (قارن هذا بالأمطار الجنوبية المبرقة التى أنزلها على الديار المهجورة فى همزيته)

وبهذا الشطر ايجاز شديد ، فهو يعنى ان الروابى أجابت بالنبت وان الهواطل أجابت بالمطر تأمل اذن فى هذا التجاوب الطبيعى الرائع الذى يصوره زهير الروابى فى عطشها وجدبها تطلب الماء وكأنها تتضرع الى السماء أن تغيثها بالمطر ، فتستجيب لها الهواطل بالماء الغزير اللين فتتقبله الروابى تقبلا حسنا وتنبت نباتا حسنا ، لأنها أرض طيبة شكور لكن هذا النبات يحتاج الى ماء جديد لينمو ويكثف ويشتد ولا يموت سريعا فى حر الصحراء فتجيبه الهواطل بماء جديد ، ينبت بدوره نباتا جديدا وهكذا يستمر هذا التجاوب الثنائى المطرب — أو « الدويت » فى الاصطلاح الموسيقى — بين الأرض والسماء ،

بين النبت والمطر وهكذا يلتفت زهير الى الوحدة الحيوية بين عناصر الطبيعة فى شطر فريد من أبرع ما خلفه لنا التراث الجاهلى وهناك رواية أخرى للشطر « أجابت روابيه النجاء هواطله » تكون فيها الروابى منصوبة على انها مفعول به لكن هذه الرواية تقصر الاجابة على جانب واحد من الثنائية وتقلل من هذا التجاوب الذى يروعنا فى الرواية الأولى ، كما انها تضيع مافى التركيب من ايجاز بالحذف يكثر فى أسلوب الشعر الجاهلى وفى أسلوب القرآن الكريم ويخيل الينا ان هذه الرواية الثانية من عمل بعض اللغويين الذين أرادوا أن يصححوا للشاعر قصره للهمزة وان يلغوا ما تعمده من الايجاز ، ولم يلتفتوا الى مافىهذا القصر فى ذاته من خفة ورشاقة وترخيم للصوت ، وما فى الايجاز من اعتماد على ذكاء السامع ومطالبة له بأن يشارك باكمال المعنى

اما وقد وصف زهير ببيته الواحد — لكن ما أكبر شحنهللصور — هذا المسرح الذى ستلعب عليه قصته ، فانه يأتى الآن فيقدم الينا حصانه الذى ذهب عليه الى ذلك الوادى الخصيب وسنرى أن حصانه هذا سيكون البطل الأول للقصة

٩ — هبطتُ بمَمْسُودِ النواشِرِ سابحٍ ... مُمَرٍّ أسيلِ الخدِّ نَهْدٍ مَراكله

فى رواية ثعلب صبحت ، أى أتيت غدوة . والنواشر جمع ناشرة وهى عصب الذراع وهو ممسود النواشر أى شديدها مفتولها كأنها الحبل الممسود ، أى ليس برهل وهو يعدو بخفة وانسياب كأنه يسبح فى الماء ولا يجرى على الأرض ، أى من سيولة عدوه تكاد لا ترىمايبذله من جهد وهو ممر أى شديد الفتل موثق الخلق ، أسيل الخد أى أملسه ناعمه ثم ان مراكله نهدة أى ضخمة ، والمراكل جمع مركل أى

حيث يركله الفارس فهى جانباه وهذا الوصف يعنى انه عظيم الجوف، وبذلك توصف الخيل العتاق كما يروى الشنتمرى

كل هذه الأوصاف والأوصاف التى ستليها ليست مجرد تسجيل مادى لصفات الحصان ، بل كل منهــا فخر قوى وازدهاء عال بهذا الحصان النبيل النفيس الذى يمتلكونه فاقرأ كلا منها بنغمة الفخر والزهو ، واعل فيها وصفا بعد وصف بهذه النغمة وصــدرك يزداد اتساعا وتعال الآن الى سبب آخر من أسباب فخره القوى بهذا الجواد.

١٠— تَمِيمٍ فَلَوْناه فأُكْمِلَ صُنْعُه فتَمَّ ، وعَزَّتْه يداه وكاهــله

هو تميم أى تام الخلق كامله ، لا تجد فيه نقصا فى أى عضو من أعضــائه أو وصــف من أوصــافه فلوناه أى فطمنــاه لكن ما المغزى الكامل لقوله انهم فطموه ؟ مغزى هذا أنه من استنتاجهم هم ، قد أجادوا تخير أبويه وقرنهما أحدهما الآخر ، وأحسنوا الاعتناء بأمه فى حملها ووضعها له ، وأهتموا به فى أشهره الأولى الدقيقة وحاطوه بكل عناية وسخوا عليه بالرضاعة ، حتى نشأ ونما سليما صحيحا معافى . فحين فطموه أكمل صنعه أى تم خلقه وكمل من كل ناحية هذا اذن ليس حصانا عاديا أو حصانا اشتروه من آخرون مجهول النسب بل هو جواد أصيل هم الذين اختاروا أبويه واستولدوه وهم الذين ربوه وقاموا على تنشئته باذلين فيه كل جهد وتكليف لا غرو أن يكرر زهير للمرة الثالثة أنه « تم » ثم يضيف أنه على تمامه وكماله فى كل شىء قد زادت يداه وكاهله وغلبتا سائر اجزائه فى التمــام والكمال يقول الشنتمرى وبذلك توصف الجياد والسبب من وراء قولهم هذا أن يديه وكاهله هى أهم شىء فيه لضمان فوزه فى

حلبة السباق واتصافه بسرعة العدو واستقامة الاتجاه ، لأنها هى التى توجهه فى جريه (كما أن العجلتين الأماميتين للسيارة أهم بكثير من الخلفيتين فى توجيه السيارة وتوازنها وأمنها نوجه هذا التشبيه الى القراء المعاصرين الذين قد يعرفون عن السيارة أكثر مما يعرفون عن الحصـــان)

كذلك حين وصفه فى البيت السابق بأنه عظيم الجوف فقال الشنتمرى ان الخيل العتاق توصف بهذا ، فالحصان العربى الأصيل يتميز كما سنعرف بعد قليل بضخامة قلبه ، وهذه الضخامة تعطيه قدرة أكبر على تنظيم دورته الدموية وامـــداد سائر جسمه بكمية زائدة من الدم الحامل للأكسجين فى أثناء جريه ، فلا يسرع اليه الخفقان وانقطاع النفس وفى رواية ثعلب « قليلا علفناه » بدلا من « تميم فلوناه » وفى الهامش « يصفه بأن القليل من العلف يستبين فيه لكرم عنصره » لكن هذا يلغى ما يريده زهير من اعتنائهم بتنشئته وفلوه وسخائهم عليه بكل شىء حتى أكمل صنعه كما أنه يلغى التكرار الجميل الذى يلح فيه زهير بألفاظه الثلاثة « تميم » « أكمل » « تم » ، وهو تكرار يتعمده زهير من شدة اعجابه حتى يقنعنا تمام الاقناع بأنه بلغ حد الكمال والحصان كان ولا يزال غالى الثمن باهظ التكاليف فى الصحراء العربية ، فلا تقدر على اقتنائه الا البيوت الغنية ، ولا تحسن تربيته الا اذا سخت عليه بكل ما يحتاجه ، بل هم يؤثرونه على أنفسهم بالشراب وعلى أبلهم بالشراب والغذاء ، فلا وجه لأن يذكر الشاعر قلة علفه وثعلب نفسه يقول ان « أكمل صنعه » معناه « احسنا القيام عليه »

١١ — أمينٍ شَظاه لم يُخَرَّقْ صِفاقُه ‏ ‏ بِمِنْقَبَةٍ ولم تُقَطَّعْ أباجِـــله

الشظى هو اصابة الحصان فى شظيه ، وهو عظمة صغيرة لاصقة بالذراع ، فاذا انتقلت من موضعها قبـل شظى الحصان فحصانه هذا مأمون أن يحدث له الشظى ، لا تخشى عليه أن يحدث هذا له مهما تجهده فى الجرى ، لجودة تكوينه وصواب حركته وهو لم يصب قط بمرض يعالج منه بأن يخرقوا صفاقه بمنقبة ، والصفاق هى الجلدة السفلى من بطنه التى تحت الجلدة الظاهرة التى عليها الشعر ، والمنقبة حديدة البيطار التى ينقب بها ما يعالجه من الحيوان كذلك لم يحدث له قط أن قطعت أباجله ، وهى عروق فى يده واحدها أبجل ، يقابله النسا فى الرجل أما نقب الصفاق فيكون اذا تجمع تحت سرته ماء ، فيخرق صفاقه ويزال هذا الماء وأما قطع الأباجل فيكون اذا أصيبت يداه باجهاد يسبب لهما ما يسمونه الخمال (بضم الخاء) فيظلع الحصان منه ، فيعالجونه بقطع الأبجل أما وقد نفى عنه أمثال هذه العيوب باستعلاء ، فلاحظ فى البيت عمل القافات الأربع فى التعبير عن احتقاره لفكرة أن تعرض لحصانه هذه الأمراض فيحتاج الى تلك العمليات

وهكذا ترى زهيرا للمرة الثالثة يخص يديه أى رجليه الأماميتين بالوصف وصفهما أولا حين قال « ممسود النواشر » ، ووصفهما ثانيا حين قال « عزته يداه » ، ووصفهما ثالثا فى قوله « لم تقطع أباجله » كل هذا لأهميتهما الزائدة التى شرحناها وثعلب يضع هذا البيت الحادى عشر قبل سابقه ، لكننا نفضل ترتيب الشنتمرى ، لأنه يصف مرحلة بعد الفلو

هذا وصفه الفخم للحصان فى أبيات ثلاثة تفيض بالحب والأعجاب والفخر ولكن لماذا أكبره كل هذا الأكبار وزها به كل هذا الزهو ؟ تزداد فهما لهذا الوصف وتقديرا لعاطفته اذا عرفت بعض الحقائق عن صفات الحصان العربى ، ومبلغ حب العرب له واعزازهم اياه قدامى ومعاصرين ، وعن شهرته العالمية .

والصفات التى سنرويها الآن عن الحصان العربى شائعة يعرفها محبو الخيول وهواة تربيتها ، وقد ذكروها فى مختلف الكتب والمقالات فبالاضافة الى خصائصه التشريحية التى ربما لا تهم الا علماء الحيوان ، مثل عدد الفقرات فى سلسلة ظهره وذيله ، له منظر شكلى متميز لا تخطئه عين الناظر دماغه يمتاز بشدة البروز والتحدد وأذناه صغيرتان طويلتان مدببتان « كأنهما شوكة » كما وصفهما أحد الكتاب الغربيين ، يوحى منظرهما بالذكاء الحاد « كأنهما لسانان من لهب » كما وصفهما كاتب غربى آخر والجلد على خديه مشدود شدا وثيقا (ولهذا وصفه زهير بأنه أسيل الخد) .

ووجهه عريض الجبهة فى أعلاه ثم يضيق حتى يصل الى فم صغير . وصغر فمه يجعل المنخرين يبدوان أوسع مما هما ، وهما فى ذاتهما واسعان جدا والعينان أيضا واسعتان وموضوعتان الى الأمام فى مقدمة وجهه ، الأمر الذى يمكنهما من النظر الى الأمام بالاضافة الى نظرهما الى كلا الجانبين وهاتان العينان كما وصفهما كاتب غربى « هما أهم ما يميز الحصان العربى عن سائر أجناس الخيل ، فهما تشعان ذكاء ، وتدلان على اجتماع الحدة والنشاط مع الوداعة ودماثة الخلق » .

نأتى الآن الى الصفات الجسمية التى كانت سبب ميزاته العملية والنفسية فليس الحصان العربى أضخم الخيول ، بل هو صغير الجسم اذا قيس الى خيول أخرى ، كما أنه ليس أسرع الخيول فى حلبة السباق كما تعتقد الفكرة الشائعة ، اذ هناك أجناس تسبقه فى مجرد سرعة العدو فى ميادين السباق أما ميزته الكبرى فهى قوة الاحتمال وطول الجلد ، وهذه ناشئة من صفات جسمية يمتاز بها فرقبته زائدة الضخامة حتى تحتوى على قصبته الهوائية الزائدة الحجم وعظام صدره أعظم مما هى فى أكثر الخيول الأخرى والقفص الذى يحتوى رئتيه عظيم السعة وحوضه يمتاز بطوله الكبير (ولهذا كله وصفه زهير بأنه نهد مراكله أى عظيم الجوف) وقلبه زائد الضخامة قوى العضلات الى درجة فريدة وأفخاذه الأربعة وقوائمه الأربع تمتاز بعضلاتها الفائقة القوة « كأنها مصنوعة من حديد مطروق » كما وصفها كاتب غربى (ولهذا وصفه زهير بأنه ممسود النواشر) هذه الصفات بالاضافة الى سعة منخريه هى التى أعطته قوة جلده وأحتماله ، وتروى عنه فى هذا المجال أخبار رائعة بعضها يبدو صعب التصديق لولا أن شهودها لا شك فى صدقهم

والخصال الثلاث الأخرى التى تميز الحصان العربى هى ذكاؤه الحاد ، وطبعه الرقيق الوديع ، وطاعته لراكبه واجتماع هذه الخلال الأربع هو سبب افتتان الغربيين به ، فضلا عن جمال منظره الذى يفضله كثيرون من محبى الخيول على جميع الأجناس الأخرى

وكل من خبروا الحصان العربى يشهدون بفرط ذكائه وحساسيته يتجلى ذكاؤه وحسه المرهف فى ثقة وضعه لأقدامه حتى ليؤمن عليه

العثار (ولهذا وصفه زهير بأنه أمين شظاه) وطاعته لراكبه يبلغ بها الأمر أنه لا يحتاج الى شكيمة أو لجام ، بل يكفيه عنان (حبل يربط بأعلى رأسه) فهو يطيع راكبه اذا مسه بفخذه وركبته أهون مس ، أو أصدر اليه أقصر اشارة صوتية ، فيفعل ما شاء راكبه من جرى أو انثناء أو ارتداد أو وقوف مفاجىء واخلاصه لراكبه تضرب به الأمثال ، فهو يوقظ صاحبه عند دنو الغرباء أو وحوش الصحراء ، ويقف بلا حراك فى شمس الظهيرة بينما ينام صاحبه فى ظله،وفى الحروب يرفس فرسان الأعداء وخيولهم بأقدامه ويعضهم بأسنانه ، فاذا سقط صاحبه ظل واقفا بجواره لا يتحرك الى أن تأتى النجدة

أما وداعته ودماثة خلقه فقد نشأت من حب العرب له واعزازهم اياه ، فقد كانوا ولا يزالون يعاملونه برفق كبير وحدب عظيم ، ويبذلون فى تربيته كل جهد وتكليف على أنك لن تفهم هذا الأعزاز حق الفهم الا اذا عرفت أن الحصان فى بلاد العرب قديما وحديثا لا يملكه الا كبار القوم وأغنياؤهم ، مثل الأمراء ومشايخ القبائل وكبار التجار وذلك لكثرة تكاليفه وقلة فائدته الاقتصادية ، فالحق أن الحصان ليس ذا فائدة مادية لهم مثل الأبل والأغنام والماعز ، بل كل قيمته ، بالأضافة الى تبريزه فى القتال ، هى فى فخرهم بامتلاكه على أن الحصان الذكر أقل قيمة اقتصادية من الفرس الأنثى ، التى تعطيهم البانها وتلد لهم ، لذلك يذبحون معظم الذكور فى شهورها الأولى ، ولا يبقون الا ما يستجيدونه للانتاج وقد يصل الأمر بالعرب المعاصرين الى أنهم يرسلون الفرس مئات الأميال من أجل اللقاح

وهـذا يزيد من نفاسة الحصان ، لأنه لا يقدر على امتلاكه الا أكبر القوم غنى . لذلك يحرصون عليه أكبر الحرص ، ولا يركبونه

فى الأسفار الطويلة ، بل يركبون الابل ويسحبون وراءها خيولهم ، وانما يمتطونه فى مناسبة عظيمة كزيارة الى أمير ، أو استقبال لضيف كبير ، أو احتفال فى الحى وكانوا فى أيام الغزوات يركبون ابلهم حتى يصيروا على مسافة ميل أو ميلين من العدو الذى يريدون غزوه ، فينتقلون الى ظهور الخيل ويخلفون الابل وراءهم ، ويعدون بالخيل الى أقصى سرعتها فى هجمة مفاجئة يباغتون بها العدو ، ثم يفرون على خيلهم بما سلبوه حتى يعودوا الى ابلهم فيركبونها ويسحبون الخيل وراءها

تلك الخلال الكريمة التى تميز الحصان العربى لم تكن وليدة الصدفة ، بل كانت نتيجة الانتخاب السلالى الدقيق من مربيه عبر أجيال عديدة ، يبذلون نهاية جهدهم وعلمهم وحذقهم فى تخير سلالته ، ويتناقل الأبناء عن الآباء معلوماتهم الدقيقة فى انتخاب الخيل وطريقة تنشئتها وتدريبها كما كانت نتيجة المراس الطويل القاسى الذى تفرضه طبيعة الصحراء العربية

أما الأدب العربى فيفيض بحب الخيل واجلالها منذ الشعر الجاهلى الى أن قال المتنبى « أعز مكان فى الدنى سرج سابح » وبالاضافة الى القسم الذى يخصص لوصف الحصان أو الفرس فى القصيدة الطويلة ، نجد قصائد كثيرة مقصورة على حب الخيل واعزازها وبعضها يصور شجارا طريفا يثور بين الشاعر وزوجته اذ تغار من فرط حبه لحصانه وايثاره اياه بالطعام والشراب فالقصيدة رقم ١١٠ من المفضليات يرد بها الشاعر على زوجته التى تلح عليه أن يبيع حصانه منتهزا ماحدث فى أثمان الخيل من زيادة ، حتى يستفيدوا من

ثمنه . وتشتد عليه فى اللوم والعصيان ، لكنه يجيبها ببرود أنه سواء عليه أأسرت برأيها فى « ثادق » حصانه أم أعلنته ، ويمضى فيصف محاسنه وفضائله والمقطوعة رقم ١١٨ فى باب الحماسة من حماسة أبى تمام نرى فيها زوجة تشكو زوجها لأنه يؤثر عليها حصانه « الورد » بلبن الناقة ، وتتفجع وتوجع ، فيرد عليها الشاعر بأنها لا تستوى هى مع الورد ساعة يصيبهم الفزع ، فهى اذ ذاك تقوم مرعوبة وتسرع بالعدو منخوبة القلب لا قناع عليها لدهشها ، أما الورد فيكون على أتم أستعداد حين يقوم اليه باللجام ، وهنالك يجزيه حصانه بما كان يؤثره باللبن واحسان المعاملة ، وكأنه يقول لزوجته ايش جابك للورد ! والمقطوعة رقم ٢٠٤ من نفس الباب أرجوزة قصيرة لرجل هجرته امرأته لأنه حلب لقحة (أى ناقة بها لبن) لحصانه « الورد » ، فيقول لها انها جهلت من كرمه ونجابته ما يعرف هو ، فيصف عنقه الطويل الذى يمتد فى الغارة ، وينظر نظرة طويلة فى عطفه الذى لا يستقر من النشاط ، ويصف تبريزه اذا جاءت جياد الخيل تردى مملوءة بالغضب قاصدة للعدو والمقطوعة رقم ٤٩ من نفس الباب نرى فيها رجلا طلب منه بعض الملوك فرسا يقال لها « سكاب » ، فرفض أن يعطيه اياها وقال

أَبَيْتَ اللَّعْنَ إنَّ سَكابِ عِلْقٌ نفيسٌ لا تُعَار ولا تُباع

مفـدَّاةٌ مكرَّمة علينـا يُجاعُ لها العِيالُ ولا تُجاع

سليلة سابِقَيْنِ تَناجَلاها إذا نُسِبا يضمُّهما الكُراع

فلا تطمعْ ، أبيتَ اللعنَ ، فيها ومَنْعُكَها بشىء يُستطاع !

والكراع فى البيت الثالث اسم فحل عظيم ، سمى كذلك من الأنف

الذى يتقدم الجيل وبهذا نكتفى فى بيان منزلة الخيل فى شعرهم
أما القرآن الكريم فيحتوى على اشارات عدة للخيل وفضائلها ، وفى سـورة العاديات قسم بالخيل السريعة العدو التى تقدح بحوافرها الشرر من الصخور وتغير على الأعداء فى الصبح فتثير الغبار وتتوسط جمع الأعداء كما أن هناك أحاديث نبوية متعددة فى حب الخيل وتفضيلها ، منها قوله صلى الله عليه وسلم « الخيل معقود بنواصيها الخير الى يوم القيامة » بل قد سموا الخيل « الخير » ، وبه فسرت الآية « انى أحببت حب الخير عن ذكر ربى »

وقد قالوا ان العرب كانت لا يهنىء بعضها بعضا الا على مولود يولد ، أو شاعر ينبغ ، أو جواد يفطم هذا عن حب العرب للحصان واعظامهم لشأنه فى القديم والحديث أما لدى محبى الخيول من الغربيين فالحصان العربى ينال اجلالا يكاد لا يقل عما ناله من أهله وهم يتحدثون عنه دائما بلهجة من الحب والحماسة لا تصدر عنهم فى حديثهم عن جنس آخر من أجناس الخيل ويعدونه أجمل الخيول جميعا وأذكاها وأرقها طبعا وأكثرها صبرا وأقواها جلدا وأكبرها طاعة لراكبه ومهما يكن من تفضيلهم لأجناس أخرى من حيث ضخامة الحجم أو تفوق السرعة فى مسافات السباق ، فهم يجمعون على أنه أحسن الخيول الخفيفة المستعملة للركوب ويتباهى الأمريكيون بأن الحصان الذى ركبه جورج واشنطن فى أثناء الثورة الأمريكية كان جوادا عربيا ويذكر المؤرخون أن الحصان الذى حمل نابليون فى عودته الطويلة المحفوفة بالمخاطر من موسكو الى فرنسا بعد غزوته الخائبة كان جوادا عربيا وقد أثبت الجواد العربى تفوقه فى نظـر الغربيين لما أدركوا فى حروبهم فى القرون الوسطى امتيازه فى ساحة

القتال بما وصفنا من الذكاء والجلد والشجاعة وتمام الطاعة لذلك كان هو المفضل فى الجيوش الأوربية فى العصور الماضية حين كانت الفروسية تحتل مكان الصدارة فى تنظيم الجيوش وادارة رحى الحروب أما الآن وقد زالت هذه الحاجة الى الحصان العربى فى الجيوش الغربية (كما زالت أيضا فى بلاد العرب باستتباب الأمن وانتهاء غزوات القبائل) ، فلا يزال الغربيون يستعملونه فى مجالات متعددة من النشاط يؤهله لها جمعه بين تلك الصفات التى لا يجمعها جنس آخر من الخيل ، فى لعبة البولو الدقيقة المرهقة ، وفىاستعراضات الوثب ، وفى الصيد ، وفى السباق أيضا وخير أجناس الخيل فى بولندا والمانيا والمجر هى ما دخل تكوينها عرق قوى من السلالة العربية ، لذلك لا تزال دور تربية الخيل أو الاسطبلات العالمية المشهورة تتنافس فى اقتنائه وتدفع فيه أغلى الأثمان اذا ثبت لها أصالة نسبه ، وهو نسب يمتد الى الفين من السنين ! وهم يشترون الخيول الأصيلة من شبه جزيرة العرب ويتكلفون فى الحصول عليها أكبر المشاق وابهظ الأثمان ، لأن أصحابها يضنون بها أكبر الضن تماما كما رأينا ذلك الشاعر الجاهلى يرفض أن يعطى ذلك الملك فرسه بأى ثمن .

قدمنا اليك هذه الحقائق لعلك على ضوئها تكون — أيها القارىء العربى ! — أكبر تقديرا لحصان زهير وقدرة على فهم أوصافه والاستجابة لعاطفة صاحبه اذا أعدت الآن قراءة أبياته الثلاثة أما وقد وصف بطل قصته فهو يستمر فى سردها ، لكنه يربط بينها وبين وصفه لبطلها بهذا البيت

١٢– إذا ما غدونا نبتغى الصيدَ مرةً متى نَرَهُ فإننا لا نُخاتله

يقول نحن واثقون من جودة حصاننا ، مدلون بسرعته ، فاذا رأينا الحيوان الوحشى الذى نريد صيده لا نسارقه ولا نأخذه خلسة ، بل نجاهره ونواجهه ، ثقة منا بأنه لا يستطيع أن يفلت من حصاننا وهذا ليس افتخارا بسرعة الحصان وحدها بل بصفاته الأخرى التى شرحناها من الصبر والجلد ، والذكاء والمهارة ، والطاعة التامة

١٣- فبينا نُبَغِّى الصيدَ جاء غلامُنا يدِبُّ ويُخْفِى شخصَه ويُضائله

فى ثعلب نبعى الوحش ونبغيه نبتغيه ، وقد استعمل صيغة التكثير ليعنى بها أنهم يبحثون عن الصيد هنا وهناك حتى يعثروا عليه بينا هم فى هذا البحث اذ جاء اليهم غلامهم — وسنزداد معرفة بهذا الغلام فيما بعد — يحمل اليهم نبأ العثور على الصيد والآن استمع الى ذلك الشطر الثانى الرائع المطرب ، وتأمل فى قوة تصويره بايقاعه وجرسه للصورة التى يريد نقلها ، والعاطفة التى يريد أداءها فهذا الغلام فرح فخور بما يحمل اليهم من نبأ سعيد وأغلب ظننا أنه كان أول من رأى الوحوش التى سيصفها ، فهو يعود اليهم يملأه الزهو والانتصار ، ولكنه شديد الحرص على ألا يعلو بصوته فيسمعه الوحش فينفر ، فلابد أنهم نصحوه طويلا بوجوب الحذر والصمت ، الا أنه فى غرارة سنه يبالغ فيما يأخذ به نفسه من الحذر والكتمان ، فالعاطفة التى يريد زهير اثارتها فينا بهذا الشطر هى مزيج من الاعجاب بهذا الغلام الذكى الذى تعلم ما لقنوه من درس ، والضحك منه لمبالغته فى الحرص وهو بالطبع ضحك ملىء بالحب والعطف على قلة تجربته ، فان الصيد بعيد عن المكان الذى هم فيه الآن ، وسيرحلون طويلا قبل أن يصلوا اليه فلا يحتاج الأمر الى كل هذا التخفى الذى يأخذ به الغلام نفسه

فأنصت الآن الى الجمل الثلاث المتتابعة التى يقسم بها زهير هذا الشطر فى تصويره لهيئة الغلام وتأمل فى ايقاع كل منها وجرس حروفها ، ثم فى اجتماع ثلاثتها فى انتاج المنظر المصور استمع الى حركة الدبيب فى صيغة « يدب » وفى دالها وبائها المشددة التى يتريث عليها النطق برهة ثم الى ايقاع « ويخفى شخصه » وكيف جاء بجملة من كلمتين بعد جملة من كلمة واحدة ، والى نغم الخائين فى الكلمتين ، تجد أن الخاء الساكنة تحكى حركة الهبوط وترددها مرتين ثم تأتى جملة ثالثة مكونة مرة أخرى من كلمة واحدة « ويضائله » ، فيحكى الفعل بمدته الوسطى المفخمة لمجيئها بعد الضاد وبهائه النهائية المنقطعة النفس ، ذلك الجهد الذى يبذله الغلام فى هذه المشية الحريصة الحذرة التى يقلل فيها من طوله ـــ وهو لحداثة سنه ليس زائد الطول على أى حال!ـــ ويخطو خطوات سريعة قصيرة متواثبة محاولا أن يلصق جسمه بالأرض زاحفا عليها حتى لا يراه الصيد ، وأين الصيد منه الآن

فماذا يقول الغلام حين يأتى اليهم بهذه الهيئة ؟ اسمع الآن كيف يحمل اليهم النبأ السعيد المثير ، وتأمل كيف يحكى زهير ببراعة عظيمة قوله الهامس الذى يتنازعه حرصه على خفضه من ناحية وانفعاله القوى الجياش من ناحية أخرى ، فيصدر محتبسا أجش :

١٤ـ فقال : شِياهٌ راتعاتٌ بقفرةٍ بِمُسْتأسِدِ القُرْيانِ حُوٍّ مَسائِـله

يقول الغلام : قد عثرت على شياه ترتع فى مكان مقفر بواد مستأسد القريان والمستأسد هو النبات الذى طال وتم وقوى والقريان جمع قرى (على وزن نبىّ) وهو مجرى الماء الى الروضة ، من قريت الماء

اذا جمعته والحو جمع أحوى وهو النبات الذى يضرب الى السواد من شدة خضرته والمسائل جمع مسيل حيث يسيل الماء فزهير يصف لنا على لسان الغلام (كما يفعل شكسبير كثيرا على ألسنة أشخاصه الدرامية) ذلك المنظر البهيج للوادى الخصيب الذى كانت الشياه تسرح فيه مستمتعة بالنبت الكثيف والماء الغزير حتى فاجأها الصيادون والغلام يقول ان الحيوان الوحشى الذى رآه هو « شياه » ، والشياه فى الحقيقة هى بقر الوحش ، لكننا سنرى أن الحيوان التى يصطادونها ليست بقرا وحشية بل هى حمير وحشية فلماذا قال الغلام شياه ولم يقل حمير وكلاهما يصح به الوزن ؟ تراه أخطأ وهذا كل ما فى الأمر ؟ هنا يكتفى الشراح القدماء بأن يقولوا الشياه هنا الحمير لكن نعود فنسأل لماذا ؟

اذا تذكرت ما قلناه من أن الغلام يحاول خفض صوته والهمس به ، وأن زهيرا يحكى فى نظمه هذه المحاولة ، أدركت السبب فى استبدال « شياه » بـ « حمير » كرر النطق بكلتا الكلمتين بصوت تحاول خفضه وانظر أيتهما أكثر صلاحية للصوت الهامس الخفى تجد أن « شياه » أصلح لهذه المحاولة بحروفها الثلاثة ، الشين المهموسة ، والياء شبه اللينة ، والهاء المهموسة ، من « حمير » بميمها المجهورة ورائها المجهورة ذات التكرار بل تكاد « شياه » لا تزيد على نفخة لينة هامسة تصدر من الفم ولا يتجاوز صداها مسافة قصيرة ثم انظر الآن فى السينات الثلاث التى تأتى فى الشطر الثانى وكيف تضاعف من حكاية الهمس .وستراه يكثر من السينات فى بيته القادم أيضا

١٥ـ ثلاثٌ كأقواس السَّراء ومِسْحَلٌ قد اخضرَّ من لَسِّ الغَمير جَحافله

يواصل الغلام وصفه للحمر التى عثر عليها ، فيقول انها ثلاث أتن ضامرة كأنها فى ضمورها القسى المصنوعة من شجر السراء — والذى أضمرها كما نعرف من قصة الحمار الوحشى هو نشاطها الكبير واجتزاؤها برعى النبات الرطب عن شرب الماء — ومعها مسحل أى حمار ذكر ، سمى كذلك من صوته وهو السحيل ، وفى رواية ثعلب وناشط ، وهو الذى يخرج من بلد الى بلد ، من الفعل نشط من المكان كنزل أى خرج ، لكن هذا وصف لا يستعملونه الا للثور الوحشى ، والقصة تدور بلا شك على الحمار وأتنه لا على الثور ، فالظاهر أنها رواية تنجت من فهم الشياه بمعناها الأصلى هذا الحمار يرعى الغمير وهو النبت الذى تكاثر بعضه فوق بعض حتى غمر بعضه بعضا ، أو نبت يطول ثم يصيبه مطر فيخرج تحته نبت أخضر فيكون غميرا لهذا الطويل أى مغمورا فالحمار يلس هذا النبت أى يتناوله بمقدم فمه — وهى فى ذاتها كلمة جيدة الحكاية بصوتها لمعناها — ومن كثرة لسه للغمير قد اخضرت جحافله ، جمع جحفلة وهى الشفة للخيل والبغال والحمير وبهذا كله يزيدنا زهير على لسان الغلام بصرا بذلك المكان الخصيب الذى كانت فيه الحمر

هذا معنى ما يقوله الغلام ، أما أداؤه فلا بد أنك لاحظت كثرة الحروف المهموسة من الثاء والسين والحاء والخاء والفاء ، تنفث همسها فى مختلف أجزاء البيت ، فتحكى محاولة الغلام فى خفض صوته والحروف المهموسة تحتاج الى جهد زائد فى نطقها لكن لاحظ أيضا وضعه البارع للمدات الثلاث بالألف فى الكلمات الثلاث الأولى ، وكيف تسمح هذه المدات للصوت بالتطريب مع العاطفة المضطربة الا أننا بالاضافة الى الحروف الهامسة نجد فى الشطر الثانى ثلاثة أصوات

لا تلائم محاولة الخفض ، هى الضاد العسيرة النطق والراء ذات التكرار والجيم الانفجارية وهذه ترينا أن الغلام لم ينجح فى الاستمرار فى خفض صوته ، اذ تغلبت عليه انفعالاته القوية ، أو لعله رأى تهكم سامعيه وضحكهم على محاولته فأدرك أن لا داعى لها ، وهو سينفجر بانفعاله فى البيت القادم ويدع محاولة الهمس اذ يبلغ انفعاله أقصاه بالنبأ الجديد

١٦ — وقد خرَّم الطُّرَّادُ عنه جِحاشَه   فلم يَبْقَ إلا نفسُه وحَلائِله

انظر كيف علا صوت الغلام واشتد ، وكيف جاءت الراءان المشددتان فى « خرم الطراد » بتكرارهما القوى المتردد كأنهما زغردة الفرح

يكتفى الشراح بأن يقولوا ان الطراد هم الصيادون لكن الطراد هم الرجال الذين كانت فرقة الصيد ترسلهم أمامها ليفتشو عن الحيوان الوحشى ويطاردوه ويوجهوا جريه حتى يدفعوه الى المكان الذى يحاصر فيه وتتم الحملة الأخيرة عليه وهو نفس ما تفعله الطبقة الأرستقراطية الانجليزية فى عصرنا الحديث اذ ترسل عددا من أتباعها وخدمها ليقوموا بهذا العمل فى صيدها للثعلب والتيس أولئك الطراد فى مطاردتهم للحمار قد خرموا عنه جحاشه ، أى أخذوها واحدا واحدا والسبب بالطبع أن صغاره هذه لم تكن تستطيع أن تجرى بنفس سرعته، فكان يخلفها وراءه فيأخذها الطاردون واحدا بعد واحد والآن لم يبق الا الحمار وأتنه الثلاث والطراد يحاصرونها الآن حتى تأتى فرقة الصيد من زهير وأصدقائه من سراة القوم فتهاجمها لاحظ كيف سمى أتن الحمار « حلائله » ، أى زوجاته اللائى يحللن له ، وذلك

من شدة تمثله للعلاقة بين الحمار وأتنه كالعلاقة بين الرجل وزوجاته من البشر .

١٧ــ فقال أميري : ما ترى رأيَ ما نرى ؟ أنختِــله عن نفسه أم نصاوله ؟

أميره هو صديقه الذى يؤامره أى يشاوره (ونحن الآن نستعمل المؤامرة فى الشر وحده ، ولكنها كانت فى الاستعمال القديم للمشاورة عامة) ومن هذا نعرف أن لزهير صديقا حميما يقف بالقرب منــه ويشاوره فى توجيه العملية وقوله ما ترى رأى ما نرى ؟ معناه ما رأيك فى الرأى الذى ارتأيناه ؟ أى قد رأينا كذا وكذا فما رأيك فيه ؟ أنأخذ الحمار خلسة بالخديعة والمسارقة ، أم نواجهه جهرة ؟ وهذا البيت يبعثنا مباشرة على ملاحظتين أولاهما أن زهيرا لم يذكر رأيهم أبالختل هو أم بالمصاولة ، كما لم يذكر رده أبالموافقة هو أم بالمخالفة وثانيتهما أن سؤالهم هذا يتعارض مع فخره فى البيت الثانى عشر بأنهم اذا رأوا الصيد لا يخاتلونه بل يهاجمونه جهرة لــكن لا تظنن أن هذا التعارض مجرد سهو ونسيان من زهير ، بل هو أمر متعمد فهو لذكائه وجودة فنه القصصى يريد أن يزيد من فضولنا وتشوقنا حتى نتتبع الأحداث القادمة ونعرف منها ما سيحدث وسنسمع زهيرا فيما بعد يوصى الغلام بأن يتحين من الصيد غرته فيفاجئه قبل أن ينتبه اليه وهذا أيضا معارض لفخره السابق ، لكننا حين ننعم النظر فى القصة سنستكشف أنها ليست القصة العادية للصيد، بل هى مناسبة خاصة يجيز فيها زهير استعمال الخديعة ولا نزيد على هذا الآن لئلا نفسد على زهير ما أراده من اثارة التشويق !

١٨ـ فبتنا عُراةً عند رأس جوادنا يُزاولنا عن نفسه ونُزاوله

نفهم أن الغلام جاء اليهم بنبأ العثور على الصيد وقد دنا المساء ، فلا يستطيعون أن يهاجموه حتى يولى الليل ويقبل ضوء الصبح ولا خوف من هروب الصيد على أى حال لأن الطراد يحاصرونه (وهذا أيضا يحدث فى قصة الصيد الانجليزية التى قد تستمر أياما قبل أن يجهزوا على الثعلب) فهو فى بيته هذا يصف كيف قضوا ليلهم يعدون الحصان للمطاردة النهائية والحملة التى ستجهز على الوحوش يحاولون أن يضعوا اللجام حول رأسه وفى فمه لكنه يرفض ويتأبى ويجاهدهم جهادا شديدا ، حتى اضطروا لفرط ما لاقوه من العناء فى ترويض هذا الحصان أن يتجردوا فى أزرهم (جمع أزار) ويقضوا ليلهم عراة الصدور عند رأسه ليكونوا أقدر على الجامه وقيل عراة أى قضينا ليلنا بالعراء وهى الأرض العارية من الشجر وقيل من العرواء وهى الرعدة تأخذ الصائد من شدة حرصه على الصيد لكننا نفضل المعنى الأول ونراه أنسب للصورة المرادة والمعنيان الآخران حذلقة لا لزوم لها

الآن نبدأ نفهم المناسبة الخاصة التى اختارها زهير لقصته فقصة الصيد معروفة مكررة فى الشعر الجاهلى عشرات المرات وزهير بملكته الفنية المجودة لا يريد أن يكرر قصة سبق سردها من قبل مرارا ، ويريد أن يعطيها من زاوية جديدة لم يسبق تناولها فلا يختار لقصته حصانا قد تم ترويضه وتعويده على صيد الحيوان الوحشى ، بل يختار حصانا لم يركب من قبل فى رحلة صيد ولنتذكر هنا أن هذا الحصان لا يزال حدث السن لم يكتمل نضجه الا قريبا ، ولهذا قال فى بيته العاشر

« فلوناه » فزهير سيعطينا الى جانب المتعة المعهودة التى نعرفها فى قصة الصيد متعة مبتكرة ، هى مشاهدة كيف يروضون الحصان ويعدونه للصيد أول مرة وسيعطينا متعة جديدة أخرى سنفهمها بعد قليل

والآن يأتى هذا البيت الرائع المثير

١٩- ونضربه حتى اطمأنَّ قَذالُه ولم يطمئنَّ قلبُه وخصائله

هذا الحصان النبيل (وقد سماه زهير فى بيته السابق جوادا ، وهم لا يسمون كل حصان جوادا كما ترى من قول زهير نفسه فى قصيدة أخرى « فضل الجواد على الخيل البطاء ») لحدة نفسه وعظم حساسيته وفرط كبريائه يأبى أن يمكنهم من رأسه حتى يعقدوا اللجام ، ويجاهدهم جهادا عنيفا ، حتى ليضطرون الى ضربه ضربا كثيرا ، وأخيرا يخضع لهم فيخفض رأسه ويمكنهم من قذاله ، وهو معقد لجامه فى رأسه خلف الناصية لكنه ان يكن قد خضع لهم بجسمه مضطرا من شدة ضربهم له وتكاثرهم عليه ، لم يخضع لهم بروحه ، فهو لا يزال عظيم الغضب والاباء ، لا يزال قلبه يخفق خفقانا شديدا مما أرغم عليه من الخضوع ، ولا تزال خصائله تنتفض ، والخصائل جمع خصيلة وهى كل لحمة فى عصبة ، أو كل عصبة فيها لحم غليظ ، وقيل لحم الفخذين والساقين والعضدين والذراعين

ما أجمل الشطر الثانى من هذا البيت وما أشد تأثيره ، وما أروع تصويره لا لهذا الحصان وحده بل لكل أبى كريم يضطره القهر الذى لا طاقة له به الى الخضوع ببدنه ، لكن روحه لا تزال أبية متعالية غاضبة محتفظة بكبريائها

هذا ما يصوره زهير مما حدث طول تلك الليلة الليلاء ، ومنه نفهم أن هذا الحصان كان يركب الى الآن بلا لجام ، ولكنهم سيحتاجون الى الجامه فى مطاردة الصيد ، فهو يرفض اللجام الى أن يرغم عليه لكننا من معرفتنا بالجواد العربى ندرك أنه بذكائه العظيم لن تنتهى ليلته حتى يتقبل هذا الترويض ويعى دروسه ، فيقبله بعد راضيا ولا يجد فى الخضـوع له ما ينافى كبرياءه ونفسـه العـالية ، بل سيتعلم أن مجده الحقيقى فى طاعة صاحبه والاخلاص له ، وبذل أقصى جهـده وأسرع جريه ومنتهى ذكائه وفطنته فى خدمته ومعاونته وتلبية رغباته وبعد هذا الترويض الذى وصفه لنا زهير ذلك الوصف المثير سيتصف الحصـان بما هو مأثور عن الجواد العـربى الأصيل من طاعة وذكاء وسرعة استجابة طيرت صيته فى آفاق الأرض ولو خضع لهم من أول محاولة لكان بليدا خسيسا منتفيا عن الكرم والعتق ، وسنرى فى قصة زهير أن الحصان حين يقبل على الصيد سينطلق خلفه بأقصى سرعته ويبذل كل جهده فى متابعته حتى ينجح فى أداء واجبه

٢٠ـ ومُلْجِمُنا ما إن ينـالُ قَذَالَه   ولا قدماه الأرضَ إلا أنامله

هذا بيت ممتع يصور به زهير ارتفاع جسم الحصان والعناء الذى يجده ملجمه فى بلوغ رأسه ، وملجمه هو من يحاول عقد اللجام على قذاله هو حقا بعد الضرب الكثير قد خفض رأسه وسمح لهم بعقـد اللجام لكن تعبهم لم ينته بعد ، لأنه عظيم الارتفاع ، فلا يكاد ملجمه يصل الى قذاله الا بصعوبة كبيرة ، ولا يصل اليه حتى يهب على أطراف أصابع قدميه فيكاد يكون معلقا فى الهواء هذه هى الصورة التى يرسمها البيت ، ولنلاحظ عمل المدات الثانى بالألف فى تصوير الملجم

وهو يشب على أطراف أصابعه ويبذل جهده فى الارتفاع ليصل الى أعلى رأس الحصان ومن الواضح أنه يرسمها بفخار عظيم بارتفاع هذا الجواد ، وأنه أيضا يراقب محاولة الملجم بتهكم وضحك وسرور من شدة عنائه فى بلوغ ناصية الجواد ، الأمر الذى يزيده زهوا بارتفاع حصانه ومن هذا نفهم أن الحصان الذى يصفه زهير كان زائد الارتفاع على الحصان العربى العادى ، فالارتفاع المعهود له هو حوالى ١٥٠ سنتميترا أى متر ونصف متر وهذا يزيدنا تقديرا لاعتزاز زهير بهذا الجواد النادر الارتفاع ، ولتكراره وصفه بأنه تميم أكمل صنعه فتم والارتفاع الذى يصوره زهير لم يكن يتوفر الا للفحول النادرة التى يعظم صيتها وتبقى شهرتها ونحن لا نخلى زهيرا من شيء من المبالغة حملة عليها حبه واعجابه بحصانه ، فقد تكون الحقيقة بين بين ، فحصانه أكبر أرتفاعا من الحصان العادى ، لكنه لا يبلغ هذا المدى الذى يدعيه ، الا أن يكون ملجمه هو نفس الغلام الذى رأيناه وسمعناه من قبل ، والذى سيعود الينا فى البيت القادم ، حينئذ تكون صورة زهير صحيحة لا مبالغة فيها ، ويكون هذا الحصان المرتفع أعلى مما يستطيع الغلام أن يبلغه بسهولة .

٢١ـ فَلَأْياً بِلَأْيٍ ما حملنا وليدَنا على ظهر محبوكٍ ظِماءٍ مفاصله

لأيا بلأى أى بطءا بعد بطء أى جهدا بعد جهد كما نقول « شوية بشوية » أو « حبة بحبة » الحصان قد أمكنهم من رأسه ليعقدوا اللجام ، لكن ليس معنى هذا أنه يمكنهم من حمل راكب على ظهره ، فهذا شيء آخر يحتاج الى ترويض جديد ، ونفهم أنه كلما حملوا الراكب على ظهره ألقى به على الأرض كما نرى فى الأفلام

السينمائية التى تصور المباريات الخاصة بركوب الخيل غير المروضة ولكن ليس هذا لأنه لم يركب من قبل ، وانما لأنه قد اشتد انفعاله وغضبه فهو ينتقم منهم ما استطاع لكنهم بعد جهد طويل ومحاولة مكررة نجحوا فى ابقاء الراكب فوق ظهره وهو يصفه بأنه محبوك أى شديد الخلق مدمج وبأن مفاصله ظماء (وهو نفس التعبير الذى استعمله فى همزيته لوصف الأتان الوحشية) ومعناه أن مفاصل جسمه قليلة اللحم صلبه لا رهل فيها وقد ذكرنا من قبل العضلات القوية الفائقة القوة التى يمتاز بها الحصان العربى

لكن انتبه الى هذه المفاجأة الجديدة التى يضعها زهير فى بيته هـذا فهم لا يضعون عـلى ظهر الحصـان الغاضب راكبا محنكا يطمئنون الى مقدرته على الصيد ، بل يضعون ذلك الغلام الغرير الذى رأيناه فى الأبيات السابقة ! وهنا نفهم التجديد الثانى الذى يدخله زهير على قصة الصيد المعهودة فهو يريد أن يصف لنا كيف يدربون غلاما من غلمانهم على الصيد. لا شك أن هذا الغلام يعرف ركوب الخيل من قبل ، لأنهم يركبون صبيانهم الخيول من سن مبكرة جدا ، ولكنهم حينئذ يركبونهم خيولا وديعة تم ترويضها ، ويركبونهم اياها لجرى عادى فى غير صيد ولا مطاردة أما زهير فيضع غلامه غير الخبير بالصيد على ظهر فرس حديث العهد بالترويض لا يزال محتفظا بقدر من صعوبته وجموحه وهذا التدريب المضاعف قد يبدو فى نظرنا الحضرى المنعم مجـازفة كبيرة وقسـوة زائدة لكن هذه التنشئة الأسبرطية الخشنة هى ما كانوا يدربون عليه صبيانهم منذ الصغر حتى يصيروا أقدر على تحمل حياتهم المليئة بالقسوة والمشقة والخطر فى

الصراع الحاد الذى لا يغنم فيه الا الأشجع كما قال الحادرة أو لا يبقى فيه الا الأصلح كما يقول أسلوبنا الحديث والواضح فى البيت أن زهيرا يحب هذا الغلام حبا جما ، فنحن نسمع فى قوله « وليدنا » رنة عالية من الاعزاز والفخر ، فليس ما سيحمله عليه من مشقة وخطر ناشئا عن قسوة متعمدة عليه ، بل هو اعداده لواجب الرجولة فى حياة الصحراء ولسنا ندرى أهذا الغلام مجرد خادم لزهير أم هو ابن له فان كان الثانى فلعله أصغر أولاده رزق به على كبر فهو يحبه حبا خاصا ، وان كان خادما فهو على أى حال قد ولد فى بيت زهير ورعاه زهير منذ الصغر ولذلك يسميه « وليدنا » ، وحبه له فى كلا الحالين لا يمنعه من فرض هذا الواجب العسير الخطر على كتفيه الغضتين ، اختبارا له وتدريبا وفى ثعلب قد حملنا غلامنا

٢٢ـ وقلت له : سَدِّدْ ! وأبصرْ طريقَه ! وما هو فيه عن وَصاتِىَ شاغله

هذا بيت قوى الفكاهة كبير الظرف يصف زهير كيف أقبل على الغلام ينصحه ويلقنه الدروس ، فيقول له سدد ! أى قوم صدر الحصان وخذ به على قصد السبيل لاحظ كيف تصور الدالات الانفجارية الثلاث ما يتكلفه زهير فى نبرة الحزم فى مخاطبة الغلام لينصحه ويعلمه ومعنى هذا أن الغلام وقد علا ظهر الحصان لا يستطيع بعد أن يوجه صدره التوجيه الصحيح ، وأن يحسن ضبط حركاته حتى يلتزم خطا مستقيما فى جريه ، والسبب هو أن الحصان لا يزال شديد الاضطراب والعنف فهو يحتاج الى قدر زائد من المعالجة والضبط لا يستطيعه بعد هذا الغلام القليل الخبرة بركوب الخيل الجامحة وقيل ان معنى سدد استقم على ظهره لا تمل يمنة ولا

يسرة ومعنى هذا أن الحصان فى شدة غضبه واضطرابه يهز الغلام هزا عنيفا فالغلام لا يستطيع بعد أن يحتفظ بتوازنه على ظهره دعك من أن يضبط حركات الحصان ثم يقول له أبصر طريقه ! أى انظر الى الأمام حتى ترى أين تسلك به فلا تمر به على حجر أو جرف أو ما أشبه ومعنى هذا أن الغلام منهمك فى محاولته أن يضبط حركات الحصان وأن يحفظ توازنه فوقه فهو لا يلقى بالا الى الطريق التى يمر عليها

ولكن هل يستمع الغلام بسهولة الى هذه النصائح والدروس القيمة وهو فى حالة تشغله عن الانصات لها لأنه يعالج هذا الحصان النشيط المضطرب ، ويجاهد فى مجرد الاحتفاظ بنفسه على ظهره ؟ كم يذكرنى هذا البيت الطريف بتجربتى فى تعليم ركوب الدراجة « البسيكليت » ومعلمى يوجه الى نفس النصائح ، فيقول لى استقم على الكرسى واثبت عليه ! مالك ترقص يمينا ويسارا ! ويقول لى لا تنظر الى « الجادون » ولا تنظر الى العجلة نفسها ! ارفع رأسك وانظر الى الأمام ! وهى نصائح ما كنت أستطيع أن أطيعها ، لأن نظرى كان ملصوقا بهذه الآلة الخطرة المهتزة المائجة من تحتى التى تحاول بشيطانية خبيثة أن تتخلص منى وتلقى بى على الأرض ، فكيف يطلب المعلم الى ألا أنظر اليها وأن أنظر الى الأمام !

من هذا ندرك أن زهيرا لم يترك الغلام يمضى على الحصان الجامح وحده بل صاحبه على ظهر حصان آخر فى أول جريه حتى يلقنه هذه النصائح ، ويبدو أن الغلام بعد شىء من المراس قد بدأ يستمع اليها ويستكشف أنها تساعده حقا على ضبط حركات الحصان

وعلى الاحتفاظ بتوازنه فوقه فى آن واحد فاستطاع بعد مدة أن يستقيم على ظهره وأن يحسن ضبطه وتوجيهه ، لأن زهيرا فى البيت القادم سيعطيه نصائح أخرى تتعلق بالصيد نفسه وفى ثعلب « فقلنا له » بدل « وقلت له » ، لكننا نفضل أن يكون هذا تعليما شخصيا للغلام من زهير وحده ، فزهير يتابع هذا التعليم الشخصى فى بيته القادم

٢٣ـ وقلت تَعَلَّمْ أَنَّ للصيدِ غِرَّةً وإلاّ تُضَيِّعْها فإنّك قاتله

يقول الشنتمرى « قوله تعلم أى اعلم ، ولا يصرف منها فعل فى غير الأمر ، لا يقال تعلم يتعلم بمعنى علم » ولسنا ندرى ما الحاجة الى كل هذا التكلف فى الشرح ، ولماذا لا يكون قوله تعلم معناه هنا هو المعنى المنتظر من صيغة الأمر للفعل تعلم يتعلم حقا ان فعل الأمر تعلم معناه فى أبيات أخرى اعلم ببساطة لكن زهيرا يعلم الغلام درسا لم يكن يعلمه ويريد منه أن يتعلمه مهما يكن الأمر فزهير هنا يرشدنا الى جواب السؤال الذى سبق فى البيت السابع عشر ، أيأخذون الصيد ختلا أم يجاهرونه فندرك أنه برغم اعتداده بهذا الحصان يقص تجربة ترويضه على الصيد للمرة الأولى ، والغلام نفسه لم يكن قد تدرب على مواجهة الصيد بعد ، فهو يسمح له هنا أن يخاتل الصيد ، وينبهه الى أن الصيد تكون له غرة أى وقت غفلة يسهل فيها أخذه من حيث لا يشعر ، ويوصيه بأن ينتهزها ولا يضيعها ، والا نفر منه الصيد وعجز عن قتله هذا اذن استثناء خاص فى هذا الظرف المعين ، أما بعد أن يتم ترويض الحصان وتدريبه على الصيد فسيستطيعون أن يواجهوا به الحيوان الوحشى

٢٤ — فتَبَّعَ آثارَ الشياهِ وليــدُنا

كشُؤْبوب غيثٍ يَحْفِشُ الأَكْمَ وابله

من الواضح أن الغلام الآن قد استقام على ظهر الحصان وتمكن من توجيهه كما يشاء فهو يتتبع به آثار الحمير وزهير لا يزال يسميها هنا شياها اتباعا لما سماها الغلام من قبل وقوله تبع مثل أتبع أى تطلب الآثار ، ومن الواضح أن تبع ببائها المشددة أقوى حكاية للانطلاق العنيف الذى يصوره ثم يتلوها فى الشطر الأول خمس مدات تصور مدى هذا الانطلاق واتصاله أما الشؤبوب فهو الدفعة من المطر ، يقول الشنتمرى « شبه انصباب الفرس وحفيف جريه بالشؤبوب وصوته » ويعجبنا جدا ذكره للحفيف والصوت فهذا من المواضع النادرة التى يلتفتون فيها الى حكاية الشعر بصوته لمعناه والحق أن الشطر الثانى يحكى الصوت المقصود حكاية رائعة أولا بايقاع كلماته الناتج من توزيع المقاطع المقفلة والمفتوحة المنتهية بمدة ، وثانيا بجرس حروفه ، واستمع خاصة الى جرس الشينين تتوسطهما الثاء وقوله يحفش الأكم معناه يسيل عليها بكثرة وعنف حتى يستخرج ما فيها ومن الواضح أن الفعل حفش بحائه وفائه وشينه قد وضعته اللغة ليحكى بصوته معناه ، استحضر الآن الى ذاكرتك السـمعية صوت يدك وهى تقلب مجـموعة من الورق و « تفحتشها » ، وهذه كلمة عامية تحتوى على نفس الحروف وتزيد عليها تاء وتؤدى معنى قريبا والأكم جمع اكام ، والاكام جمع أكمة ، وهى التل والرابية وما اجتمع من الحجارة فى مكان واحد وهـذه يتجمع تحتها ويختبىء فيها أوراق الشجر والنبات التى جفت وسقطت

ومختلف القوارض والحشرات والوابل هو المطر الشديد العظيم القطر أو أغزر المطر وأعظمه قطرا وزهير يستمع الى صوت انطلاق الحصان وحفيف الريح بجسمه المسرع بتلذذ كبير سببه اعجابه بكلا الحصان والغلام وسروره من نجاحهما فى التدريب ، وهذه العاطفة القوية هى التى تجعله يجيد الانصات الى الصوت المطرب ويتلمس له تشبيها مطربا من صوت المطر الغزير المتدفق وما أحبه من صوت الى آذانهم

هذا وقد اتضح لنا أن عددا من الفاظنا العامية الحديثة لها أصول أو على الأقل نظائر فى العربية القديمة ، تؤدى نفس المعانى أو قريبا منها بنفس الحكاية الصوتية أو قريب منها رأينا منها فيما سبق الذعلبة والمذعلب واذلعب وشبيهتها « ادحلب » ورأينا متعثكل وحسكل وشبيهتهما « فشكل » ورأينا لغم وشبيهتها « لغمط » وها نحن اولاء نرى حفش وشبيهتها « فحتش » ولعل من علماء اللغة والأصوات اللغوية عندنا من يهتم بهذه الظاهرة ذات الأهمية

٢٥ــ نظرتُ إليـــه نظرةً فرأيته على كلِّ حالٍ مرّةً هو حامله

قوله « نظرت اليه نظرة » يدلنا على أن زهيرا كف عن مصاحبة الغلام وان كان لا يزال يتابعه عن بعد وينظر اليه والى الحصان ليرى كيف يمضيان ، على استعداد لانقاذ الغلام اذا تعرض لمأزق أو خطر أما الشطر الثانى فله تفسيران مختلفان ، احدهما ان الغلام يحمل الحصان من السير على كل حال مما أحب أو كره ، أى أن الغلام قد نجح الآن فى امتلاك زمام الحصان وتوجيه جريه كما يشاء وثانيهما أن الحصان يحمل الغلام مرة على الطمع ومرة على اليأس ومرة على

الهلاك لنشاطه وحدته ، أى أن الحصان لا يزال على رعونته وجموحه والغلام لا يزال يعانى منه الأمرين ولو تقدم وضع البيت لقلبنا هذا المعنى الثانى ، أما وكلا ثعلب والشنتمرى يضعه هنا فنحن نفضل الشرح الأول ونراه اليق بالمرحلة التى وصلنا اليها فى سرد القصة ولكن حتى على الشرح الثانى تتذكر أن الحصان مع هذا كله لم يتمكن من طرح الغلام عن ظهره ، وسيحمله الغلام برغم جموحه وعنفه الى الصيد يتعقبه

٢٦ـ يُثِرْنَ الحَصَى فى وجهه وهو لاحقٌ سِراعٌ تواليه صِيابٌ أوائلُه

زهير لا يزال يتبع الغلام والحصان عن بعد ويراقبهما بنظره ولكن لا داعى الآن لقلقه ، فقد نجح الغلام فى معالجة الحصان وتوجيهه تمام النجاح ، ولحق بالحمر ، بل هو قد اقترب منها حتى أن الحصى التى تثيره بحوافرها من الأرض يضرب الحصان فى وجهه والحصان نفسه قد زالت رعونته وتم تعلمه ، بل هو فيما يظهر قد تعلم لذة الصيد وأخذته حميته ، فهو يلاحق الحمر غير مكترث بما تثير فى وجهه من الحصى ، تم الآن تدريب الغلام ، وتم ترويض الحصان ، وسرعة تعلمهما هذه دليل على ذكائهما ونجابتهما هكذا يكون الغلام العربى الفطن ، وهكذا يكون الجواد العربى الأصيل ثم يصف زهير عدوه الانسيابى المنسجم بأن أوائله ، أى رجليه الأماميتين وصدره ، صائبة فى وجهتها تحسن توجيه باقى الجسم التوجيه الصحيح المصيب ، وهذا مدح للحصان فى حسن عدوه ومدح أيضا للغلام فى حسن قيادته ، وبأن تواليه ، أى رجليه الخلفيتين وعجزه ـــ وسماها تواليه لأنها تلى مقدمته وتتبعها فى الحركة ـــ سراع ، أى تتبع مقدمته بسرعة

ولا تخذلها .فهو كله يعدو قطعة واحدة منسجمة كأنه السهم المارق ثم استمع الى التقسيم الايقاعى للشطر الثانى فى نصفين ينقسم كل منهما بدوره الى قسمين ، وتتفق جميع الأقسام اتفاقا تاما مع تقطيع الوزن فعولن / مفاعيلن // فعولن / مفاعلن // ولاحظ عمل المدات فى كل قسم من الأقسام الأربعة ، وتجاوبها جميعا وتعاونها على تصوير الحركة المتدفقة المنسابة المنسجمة وهذا أقصى ما يستطيعه زهير فى بحر الطويل الذى لا نظنه يستجيب أكثر من هذا لشاعر مهما تكن قدرته وما نظن زهيرا فى رزانة سنه يريد أكثر من هذا على أى حال .

٢٧ـ فرَدَّ علينا العَيْرَ من دون إلْفِه على رَغْمه يَدْمَى نَساه وفائله

نلاحظ أن فخر زهير هنا وفى البيتين القادمين هو بالحصان لا بالغلام ، فهو على شدة حبه لغلامه واعجابه بسرعة تعلمه يأبى الا ان يجعل الفخر الأكبر والأخير لبطل القصة الأول ، ذلك الجواد العربى النبيل فيجعل هذا الجواد هو الذى رد عليهم الحمار دون الفه ، أى فصل بين الحمار وأتنه فطارد الحمار حتى أرجعه اليهم . وقد أرغمه على أن يرتد الى حيث هم منتظرون لفرط سرعته وجودة مطاردته للحمار حتى وجهه الوجهة التى يريدها ولم يسمح له بالانفلات فى الصحراء الواسعة . لم يستطع الحصان والغلام اذن أن يظفرا الا بالحمار ، وفرت منهما الأتن ، ولكن هذا نصر كاف لهما فى صيدهما الأول ، وباقى فرقة الصيد ستتبع الأتن وتصيدها وحين ارتد الحمار اليهم كان نساه وفائله قد دميا من الطعن الذى أصابه به الغلام ، فهما مديح ضمنى للغلام ، اذ أحسن تخير المكان الذى يطعن فيه الحمار وأجاد اصابته ،

لكن زهيرا يعنى أن الفضل الأكبر فى هذا نفسه للحصان ، فما كان الغلام ليستطع هذه الاصابة الدقيقة لولا أن الحصان أطاع توجيهه وثبت على الوضع الذى أراده والنسا عرق فى الرجل ، والفائل عرق فى الفخذ ، وثعلب يقول انه اذا طعن فى ذلك المكان لم يحبسه شىء عن الجوف ، أى لا يوجد عظم يحول بين الطعنة واصابة العرق ، والشنتمرى يقول انه انما خصهما ليخبر بحذق الوليد بالطعن واصابة المقتل ونحن نفضل « اصابة المقتل » هذه ، لأن كلا النسا والفائل عرق كبير من العروق الرئيسية فى الدورة الدموية ، فاذا طعن الحمار فيه ظل ينزف الى أن يموت ، وهم بالطبع سيجهزون عليه حين يرده الغلام اليهم هذه اذن أول خبرة لكلا الحصان والغلام بما يسميه الانجليز فى صيدهم « التدميم الأول » فهى مناسبة عظيمة لكل منهما

٢٨ـ ورُحْنا به يَنْضو الجيادَ عشيّةً مخضَّبةً أرساغُه وعوامله

عادوا بالحصان مساء ذلك اليوم الى بيوتهم بعد انتهاء صيدهم ، وهو ينضو سائر الجياد أى يتقدمها ويسبقها ، وقد خضب دم الحمار أرساغه وعوامله أى قوائمه التى تحمله ، فحملها اياه عمل وفعل ، وفى ثعلب وحوامله هنا يقول الأصمعى « لم يصب فى نعته ، لأنه وصفه بسرعة المشى ، ولا توصف العتاق بذلك » وكلام الأصمعى صحيح ، لأن كرام الخيل توصف بالجرى السريع والمشى الهادىء المتزن ولكن الذى نسيه الأصمعى هو أن زهيرا لا يصف هنا حصانا قد تم تعليمه ، بل يصف حصانا حدثا لا يزال فى فورة عنفوانه ، ولنذكر أيضا أنه عائد من تجربته الأولى فى مطاردة الوحش والصيد والتدميم ، فقد أثارته هذه التجربة اثارة عنيفة لم يهدأ منها بعد وما يقوله

فقد أثارته هـذه التجربة اثارة عنيفة لم يهدأ منهـا بعد وما يقوله الأصمعى هنا مثال على تبرع أولئك الرواة واللغويين بنقد الشـعراء دون أن يعنوا أولا بتفهم تجربتهم الحيوية وحالتهم العاطفية التى يريدون اداءها ولو قللوا من انتقاداتهم الباردة المتحذلقة وزادوا من محاولة تفهم الشـاعر والاستجابة له لزادوا من ديننا لهم وامتناننا لفضـلهم العظيم فى حفظ التراث وتفسيره لغويا ، ولقللوا من ضيقنا بحذلقتهم الخاطئة وسخطنا على شروحهم الناقصة كيف ننتظر من هذا الحصان أن يمشى هادئا متزنا وهو لا يزال يشم دم الحمار الطازج الذى خضبت به أرساغه وقوائمه ، وهو لا يزال فى اندفاعه أو ميعته كما يقول زهير فى أول البيت القادم ، كأنه يرد على الأصمعى

٢٩ــ بِذى مَيْعةٍ لا موضعُ الرمح مُسْلِمٌ لبُطْءٍ ولا ما خلفَ ذلك خاذله

الميعة السير المندفع ، من الفعل ماع الفرس يميع جرى وميعة الشباب أوله ، وميعة النهار أوله ، والمعنيان مترابطان كما ترى ، وهذا الحصان مندفع فى سيره لأنه لا يزال فى أول شبابه ولأنه فى أشد حميته واثارته ولكنه مع ذلك ، وبرغم كل هذا العنف والحمية ، ينسجم جسمه كله انسجاما تاما حتى فى هذا الاندفاع ، لأنه جواد عربى أصيل ، ورث صفات النجابة من سلالته العتيقة ، فهو لا يتخلع فى سيره فتذهب مقدمته ناحية وتذهب مؤخرته ناحية أخرى كالدابة الرخيصة أو البغل الكسيح ، بل موضع الرمح منه ، وهو مقدمته ، حيث كانوا يحملون الرمح بمحاذاة صدره ، لا يسلم مؤخرته لبطء ، بل هو سريع الحركة وما خلفه من رجليه الخلفيتين وعجزه لا يخذل مقدمته بل يتبعها فى حركة انسيابية متصلة تامة الانسجام ومن هذا نرى أن زهيرا يكرر التصوير الذى قدمه فى بيته السادس والعشرين حين قال

« سراع تواليه صياب أوائله » لكنه عكس التعبير فنسب السرعة هنا لمقدمته ، وهذا العكس سواء أكان متعمدا أم لم يكن يؤكد أن كلتا مقدمته ومؤخرته قطعة واحدة متصلة منسابة منسجمة فى حركتها ، وتكراره للصورة يدل على أنها تحتل مكانا خاصا من اعجابه بالحصان

هنا نجد حذلقة أخرى من عالم آخر جليل من العلماء القدامى قال أبو عبيدة « لا موضع الرمح مسلم يعنى الطريدة التى يطلبها من الوحش لا تفوته » ! ولن نعلق على هذا الرأى بشىء حتى لا نسىء الأدب الى أولئك العلماء الذين نشعر لهم بامتنان صادق على رغم كل أخطائهم ونقائصهم ، بل نشير الى ان صفة الانسياب المنسجم التى أعجبت زهيرا ذلك الاعجاب ، أثارت أيضا اعجاب بالجريف ، المستعرب البريطانى المعروف ، اذ وصف الانسياب العجيب الذى يحققه الجواد العربى فى عدوه السريع ، ووقوفه المفاجىء وهو فى ميعة عدوه ، وانثنائه الى جانب ، ودورانه الى عكس الاتجاه يفعل هذا كله بليونة تامة وطاعة تامة لأبسط توجيه من راكبه « حتى يحس راكبه احساسا حقيقيا بأنه هو نفسه قد أصبح النصف البشرى من سنتور » والسنتور (أو قنطورس) حيوان خرافى بعضه بشر وبعضه حصان

* * *

أما وقد آتم زهير تحفته الفنية الفريدة فى قصة الصيد ، التى قدم الينا فيها جوادا عربيا أصيلا من عالم الحيوان ، فانه ينتقل الآن الى فنه الثالث والأخير فى هذه القصيدة ، فيقدم الينا جوادا عربيا آخر من عالم الانسان هو حصن بن حذيفة بن بدر الفزارى سيد

ذبيان ، ورئيسها يوم شعب جبلة وهو سيد ابن سيد ، من أرفع بيوتات ذبيان فى فزارة بل من أرفع بيوتات قيس عيلان كلها وزهير ينتقل الى فنه الجديد مرة أخرى انتقالا مباشرا لا تكلف فيه ولا تصيد لحسن تخلص ، مكتفيا هنا أيضا بواو رب والقارىء الذى تشربت نفسه وصف زهير للحصان وعاطفته نحوه ، والذى قدر تقديرا صحيحا جلال الحصان العربى وعتقه ، لن يجد انتقاله المباشر من الحصان الكريم الى الرجل الكريم نشازا ولا خلطا ولا مفاجأة ، بل سيجد انسجاما تاما واسترسالا طبيعيا ووحدة حيوية ، تدور على تصوير الكرم العربى فى مختلف صوره ، وزهير نفسه يقول فى قصيدة أخرى قافية فى مدح هرم بن سنان « فضل الجواد على الخيل البطاء »

الفن الشعرى الذى يأتى اليه زهير الآن هو اذن فن المديح وليس بين فنون الشعر العربى فن طرأ عليه من التبدل والانحطاط ما طرأ على فن المديح وليس بين هذه الفنون جميعا ما ينفر منه ذوقنا الحديث كما ينفر من هذا الفن ذلك أن معظم ما نظم فيه على طول الشعر العربى ذى التاريخ الطويل قد تلبس بالكذب والنفاق ، والمداهنة والملق ، والاصطناع الأدائى والتكلف التعبيرى ، حتى صار هذا الكم الأكبر من المديح الجزاف هو السبة الأولى فى جبين تراثنا العظيم (والسبة الثانية هى الهجاء المفحش ، لكنها هى نفس الحقيقة معكوسة كما ترى)

لكن عليك أيها القارىء حين تقدم على مديح زهير أن تنسى كل هذا التاريخ المظلم وان تقبل عليه باقبال مختلف تماما فمديح زهير — كمعظم المديح الجاهلى — يمثل المديح العربى فى أصله الصافى الطاهر ،

حين كان يصدر عن اعجاب حقيقي بأبطال حقيقيين ، وتصهره نار الصدق في مضمونه وادائه معا ، فلا يتكلف عاطفة ولا يغالى فى تعبير هذا الفن الذى صار فيما بعد أحط أغراض الشعر العربى ، كان فى مبدئه أجلها وأكرمها ، اذ حاول أن ينفس عن عاطفة من أشرف العواطف الانسانية وأنبلها ، عاطفة التقدير والاكبار لأناس يستحقون من البشرية التقدير والاكبار

واذا كان جنسنا البشرى الضعيف يكتظ بعدد من الانفعالات المزرية التى تحط بانسانيته ، مثل الحسد والحقد ، والكراهية والشماتة، والجبن والخيانة ، والغدر والتنكر للصداقة ، والانتهازية والوصولية ، مساوىء تنشأ فيه من معيشته الأرضية الحيوانية القائمة على الطمع والتنافس ، والاصطراع والتكالب على أعراض الحياة المادية ، فكم يروعنا منه ويعيد ثقتنا فيه أن نراه أحيانا يعلو على هذه الصفات الأرضية الحيوانية ، فيبلغ أرفع أنسانيته حين يضطرب قلبه بالتقدير المخلص والحب الحار لما يمتاز به بعض أفراده من فضائل علوا بها على المستوى العادى للطبيعة البشرية ، فلا تثير فيه غيرة وحسدا بل تثير فيه الاعجاب وتحمله على الأقرار بالامتياز وتوقد له أقباسا تضىء له بعض حياته المظلمة ، فيرى فى هؤلاء الأفراد مثله العليا التى يرفع اليها بصره وهو متخبط فى حمأته ، ويرى فيهم الطبع الذى يؤثر أن يكون عليه والسلوك الذى يتوق الى أن يصدر منه لو استطاع أن ينتزع نفسه من قيمه الأرضية المادية التى تلصقه بالتراب ولا يفتأ الأمل يداعبه فى أن يصير الى هذه الحالة المرتجاة يوما ما

ومادامت فى جنسنا هذه الروح من تقدير الفضيلة والاعجاب بالبطولة فى شتى مجاليها ، فليس لنا أن نفقد الأمل فيه مهما تتعدد

جرائمه ومخازيه ، ولنا أن نجدد الأمل فى العصر الذهبى الذى نطمح الى أن نصير اليه حين تتنزه نفوسنا من أوضارها ويستطيع جنسنا أن يحقق بأعماله ما حلم منذ القدم على لسان انبيائه وفلاسفته وفنانيه بأن يكونه على رغم مؤثرات حياته الأرضية ونوازع جسمه الحيوانى .

وكل المديح الذى خلفه لنا زهير فى قصائده هو من هذا النوع الصادق الأصيل ، الرفيع النبيل ، قدر به عددا من سادات عصره كانوا يستحقون التقدير ، ولم يكن يبغى بمديحه زلفى ولا جزاء ، فالرجل كان هو نفسه سيدا كثير المال كما يروون . فان كان من ممدوحيه من أهداه الهدايا فالحصول عليها لم يكن هو الغرض الذى رمى اليه بمديحه ، بل كانت هذه الهدايا مجرد صلة يراد بها التكريم ولقد أعجب القدماء بصدق زهير فى مديحه اعجابا كبيرا ، وكلما كان تمكنهم من الروح الاسلامية الصحيحة كان اعجابهم أعظم ، لذلك نجد على رأس المعجبين به عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، الذى فضل زهيرا على الشعراء لأنه لا يغالى فى مدحه ولا يمدح الرجل الا بما فيه

والحق أن هؤلاء قد رأوا فى مديح زهير ارهاصا بالمثل الرفيعة التى سيأتى الاسلام فيعلى لهم منارها . وكفى أن نذكر ان أهم مديحه وأروعه وأخلده هو ذلك الذى مدح به فى معلقته ذينك السيدين العربيين اللذين أخمدا سعير الحرب وحقنا دماء الناس وتحملا ديات القتلى فى الحرب الضروس التى استطار شرها ، حرب داحس والغبراء التى دامت بين القبيلتين الشقيقتين عبس وذبيان ، من غطفان من قيس عيلان ، حتى كادت تهلكهما ، وتعداهما شرها الوبيل الى قبائل أخرى كثيرة ذانك هما السيدان المشهوران هرم بن سنان والحارث بن عوف وهو مديح قاده الى أبياته الرائعة العظيمة فى ذم الحرب ومدح السلم ، أبياتا

خرج بها على العرف الأخلاقى السائد فى عصره ، وأرهص فيها بمجىء دين السلام الى تلك الأرض المعذبة

لكن قبل أن ندرس مديحه فى قصيدتنا هذه نحتاج الى وقفة قصيرة نسأل فيها مادلالة المديح على أخلاق العرب الذين عاصروه ؟ وانما نقول وقفة قصيرة لأننا ما نحسب قارئنا يحتاج بعد ما مر من نقاشنا فى هذا الكتاب الى أن تؤكد ان المديح لا يدل على أخلاقهم السائدة ، كما يستدل به من يكتفون بالنظرة السطحية وينساقون الى الأحكام المبتسرة ، فيقولون كان من أخلاق العرب كذا وكذا بدليل قول الشاعر كيت وكيت بل يدل على المثل التى طمحوا الى أن يتحلوا بها ، والتى لم يتحل بها منهم فى واقع الأمر الا عدد قليل ولو حققوها كلهم أو معظمهم لما كان فيها وجه للمدح بها تمثل هذه المثل أفراد ممتازون من شعرائهم وراعهم تحققها الفعلى فى أفراد ممتازين من صفوة رجال مجتمعهم ، فأمسكوا بها بحاسيتهم المرهفة ، وصوروها بقدرتهم الفنية الخاصة على التصوير ، ورفعوها أمام سائر رجال عصرهم اقباسا مصيئة تبهرهم وتبعث اعجابهم وتجدد فيهم ما وصفناه من أمل الانسانية الذى لا يموت

حاول اذن أن تقبل على مديح زهير الاقبال الصحيح الذى وصفناه، وأن تفهم منه دلالته الصائبة التى شرحناها ، والا أفسدته على نفسك وأخطأت روعته الفنية ودلالته التاريخية فى وقت معا ثم حاول محاولة أخرى ضرورية ان تجرد ما سيستعمله من عبارات وتركيبات مما دخلها فيما بعد من الرخص والابتذال حين أكثر النظامون من تكرارها واعادتها وأكثروا من استعمالها فيمن يستحقونها ومن لا يستحقونها ـــ

وكان استعمالهم لها فى هؤلاء أكثر اجتهد اذن فى أن تستمع اليها فى نبرتها الأولى الصادقة المخلصة قبل أن تقترن بما اقترنت به بعد من الكذب والزلفى ، وهى كما شرحنا سابقا محاولة جد عسيرة ، ولكن عليك بكل بساطة أن تحاولها وتلح فى محاولتها والا فلا تضع وقتك فى قراءة مديح زهير

اليك الصفة الأولى التى سيمتدحها زهير فى حصن بن حذيفة بن بدر الفزارى ، وهى الجود لا نحتاج بعد ماقلناه فى الفصل السادس الى أن نعيد شرح القيمة الحقيقية لهذه الفضيلة فى المجتمع الجاهلى ويكفى أن تتذكر ان الجود لم يكن شائعا بين البدو كل هذا الشيوع الذى ننسبه الآن اليهم ، وان معظم ماكانوا يفعلون من أفعال الجود كان مقصودا به الفخار والتظاهر « كالذى ينفق ماله رئاء الناس » أما ممدوح زهير فى هذه اللامية فسنرى كيف كان من أولئك القلائل النادرين الذين دفعهم الى الجود رحمة صادقة وحب لفعل الخير من أجل الخير نفسه ، وسنرى كيف يقبض عليه زهير بكلتا يديه لكى يرفعه سراجا وهاجا يريد من البشر العاديين أن يسعوا جهدهم فى الاقتباس من نوره فاذا كان الشعراء ، كما رأينا فى قول شللى ، هم المشرعين للبشرية وان لم يعطوا سلطة التشريع الرسمية ، فان زهير بن أبى سلمى كان أبعد المشرعين الجاهليين نظرة ، وأرفعهم مثالية ، وأرهفهم حسا أخلاقيا

٣٠ــ وأبيضَ فيّاضٍ يداه غمامةٌ على مُعْتَفيه ما تُغِبُّ فواضله

سنتبع فى هذه الأبيات ترتيب الشنتمرى وحده ، لأن ترتيب ثعلب عظيم الاضطراب وروايته أيضا لبعض الأبيات بينة الخطأ وصف

ممدوحه أولا بالبياض ، وهى صفة جسمية رأى فيها العرب ـــ كما رأت شعوب أخرى كثيرة ـــ رمزا معنويا للصفات النقية الطــاهرة فهى تمثل النواحى المضيئة فى النفس البشرية فى مقابل النواحى المظلمة منها ولعل أصل هذه النزعة شبه العالمية الى تقدير البياض هو خشية الانسان البدائى من ظلمة الليل وما تخفيه من أخطار حقيقية كالوحوش المؤذية والعثرات المردية والأعداء المختفين ، أو متوهمـــة كالأرواح الشريرة والآلهة الغاضبة ، وشعوره بمزيد من الطمأنينة فى النهار المنير لكن افتتان العرب باللون الأبيض كان أقوى من بعض الشعوب الأخرى ، للسبب الذى شرحناه آنفا وهو ندرة اللون الأبيض فى طبيعة صحرائهم وسرعة اتساخه فى ثيابهم ورياشهم التى لا يستطيعون فى معظم الأحوال أن يغسلوها أو أن يجيدوا جلاءها ، ولسبب آخر نذكره الآن ، وهو أن بشرتهم نفسها بطبيعتها الســـلالية كان البياض الناصع فيهـا قليل الوجود لذلك كان البياض احـــدى الصفتين العظيمتين لجمال المرأة المثالى فى نظرهم ، ولا يزال فى نظر معظم أحفادهم (والصفة الثانية هى السمنة ، وهى أيضا كانت قليلة الوجود فى مســواهم الاقتصادى الذى لم يزد فى معظمه على الكفاف) يزداد هذا اتضاحا لك حين تعرف أن شعوب شمال أوروبا لا تولى بياض المرأة كل هذا الاهتمام ، لأنه اللون الشائع فى سلالاتهم ولأنه كثير الوجود فى طبيعتهم المكسوة بالثلوج بل وصف المرأة فى الانجليزية بأنها بيضاء كثيرا ما يحمل رنة الاستخفاف والانتقاص ، وتحضرنى الآن أبيات ساخرة يبدأها الشاعر بقوله أيتها المرأة السمينة البيضاء ، الى أين تذهبين !

وانما ذكرنا لك كل هذا لنحملك على أن تعيد الاستماع الى قوله « وأبيض » واضعا اياها فى ملابساتها الصحيحة من البيئة ورابطا بين

أصلها الحسى ومعناها الرمزى ربطا قويا ومخليا اياها من رنين الاكليشيه الذى غلبها فى مثل تكرارنا غير المتبصر للأيادى البيضاء وكم له من يد بيضاء ، حتى تكون أقدر على الاستجابة لشحنتها القوية الأصيلة التى كانت فيها قبل أن ترخص وتبتذل فمجرد استعماله لهذه الكلمة المفردة فى قوله « وأبيض » كان له مسيس الكهرباء فى حس سامعيه وخيالهم بأكثر وأعنف مما قد يخيل اليك اذا قرأتها قراءة سريعة عاجلة مكتفيا بمعناها الرمزى « فاضل تقى النفس » ولم تقف عليها مليا وأقرب اصطلاح الى الاستعمال العربى القديم هو استعمال الأمريكيين البيض فى الولايات المتحدة حين يفخر أحدهم بأنه أبيض أو يمدح آخر بأنه أبيض أو يثنى على عمله بأن يقول This is white of you « هذا منك عمل أبيض » أى نبيل كريم وانما دفعهم الى هذا الاصطلاح احساسهم فى صميمهم بشعور ذنب فظيع تتج من اضطهادهم للسود فى بلادهم فهم يحاولون أن يغطوه بهذا التفاخر والتمادح ببياض لونهم ويحملنا داعى الحق على أن نقرر أن الجاهليين لم يخلوا من شىء من نفس الاحساس ، نشأ من اختلاط بعض أنسابهم بشيات من السلالات الأفريقية والآسيوية عن طريق الاماء اللائى لم يخل منهن بيت من بيوتاتهم . والنتيجة المتوقعة هى وجود عدد من « الهجناء » كما سموهم حتى فى نسل ساداتهم وقد شرح ابن خلدون فى بعض فصول مقدمته حقيقة اختلاط الأنساب.وأكد وقوعها فى البادية نفسها وقبل الاسلام وبعد فان « أغربة العرب » مشهورون فى الجاهلية وفى الاسلام ثم تذكر أيضا ما قلناه فى الفصل الماضى حين درسنا هجاء الجميح لعشيرة من أرفع عشائرهم بأن أنوفهم خثم

وخلاصة مانعنيه هو ان مدح زهير لحصن بأنه أبيض ماكانت تكون له قيمة لو كان جميعهم أو أكثرهم بيضا سواء بالمعنى الحسى وبالمعنى الرمزى فلننظر فى باقى البيت لنرى كيف أخذ يصفه بصفة الجود وهنا أيضا يجب ألا نقرأ تعبيراته بعجلة مقتصرين على معناها القريب الواضح ، بل يجب أن ننعم فيها النظر لنتأمل مصادر مجازها من طبيعة الحياة الصحراوية حتى تتعرف مدى صدقها القديم وحرارتها الأولى اذ يلتمسها الشاعر من صميم حياتهم وآلامها ومشاكلها وآمالها . وهذا هو دليل الصدق الأول

فهو يبدأ بأن يقول ان حصنا « فياض » فيشبهه بالسيل الذى يفيض به الوادى ، وهو مالا يحدث فى صحرائهم الا مرة كل بضع سنوات ، وهم يترقبونه بلهفة خصوصا اذا توالت عليهم سنوات القحط ، فما أكبر فرحتهم حين يحدث اما ممدوح زهير فهو كما تدل صيغة فعال كثير الفيض مستمره ثم يترك المنظر الأرضى ليلتمس مصدره فى السماء ، فيشبهه بالسحابة التى تأتى بالمطر ولا تخلف وعدها ، وما أقل السحاب الذى يرونه فى سمائهم الصحو فى معظم أوقاتها ، وما أكثر ما تخيب السحابة أملهم فتكون خالية من المطر أو تتجاوز أرضهم لتسقطه على أرض أخرى ولولا كثرة هذا الاخلاف لما وضعوا اسما خاصا للريح اللاقح والريح العقيم ، ولما ضربوا المثل بالسحاب الخلب أى الذى لا مطر فيه وبالبرق الخلب أى المطمع المخلف كما يقول القاموس المحيط أما ممدوح زهير فسحابة مستمرة الأمطار على معتفيه أى الذين يقصدونه سائلين عطاءه ومن هنا تفهم قوة هذه الكلمة الواحدة « على » ، فبها يكتفى زهير فى وصف النزول المستمر للمطر على كل من يضعون أملهم فى تلك الغمامة وتخيل الآن هذه

الصورة البدوية البسيطة الرائعة فى بساطتها اذ جعل يدى حصن غمامة والذى نعنيه هو التخيل البصرى المادى الذى شرحناه فى فصلنا الثالث ، فهكذا تخيلها سامعوه حين سمعوا بيته ولم يكتفوا برمزها المجازى كما نفعل الآن . بل هم تخيلوا فعلا يدين عظيمتين بيضاوين ترتفعان فى السماء فوق رؤوسهم وتنهمران بالمطر المحيى عليهم ، ثم تأملوا فيهما فاذا هما يدا حصن بن حذيفة بن بدر ... فان لم تفعل مافعلوه ضاعت عليك روعة هذا التشبيه وما كان فيه من اثارة قوية لسامعيه أيام كانت مجازات اللغة غضة حية شديدة العلاقة بأصولها الحسية

ثم يعود من السماء الى الأرض ليلتمس مجازا آخر أقوى لأنه أكثر ثباتا ، فالسحابة على أى حال سريعة الانقضاء ، والسيل لا يأتى الا عرضا مفاجئا اما مجازه الجديد فى قوله « ما تغب فواضله » فهو من الحوض التى يبنيها الناس على عين ماء يستكشفونها فيأملون فى استدامتها زمنا. ولكن حتى هنا لا يستطيعون أن يجازفوا باستنزافها كل يوم ، خشية أن يستنفدوا ماءها سريعا ، فهم ينظمون ورودهم عليها فيما بينهم تنظيما دقيقا . وهذه هى القوة الحقيقية لمديحه فى قوله « ما تغب » فالفعل غب وأغب من الغب وهو ورد يوم وظمء آخر وتذكر فى هذا المجال ما قلناه سابقا من انهم ندر أن يستطيعوا ورود الحوض كل يوم ، وأعظم ما كانوا يحلمون به فى معظم أيامهم أن يستطيعوا وروده بحيوانهم كل يومين مرة ، وألا يضطـروا الى الخمس أو ماهو أطول من الخمس اما حصن فيفوق الغب نفسه ، اذ عطاياه لا تنقطع يوما ، بل هى متاحة للسائلين كل يوم فهو هذا الشىء النادر الذى يكادون لا يعرفونه فى حياتهم حوض يستطيعون ورودها فى كل يوم من أيام حياتهم

هكذا ترى أن تعبيراته المتعددة فى هذا البيت يأخذها جميعا من أشياء قليلة الحدوث فى حياتهم ، فان لم تتذكر قلة الحدوث هذه اخطأت قوتها الحقيقية أما اذا سلمت بهذه الحقيقة فانك تزداد اقتناعا بأن من يصفه هو طراز نادر من الرجال فى مجتمعهم فاذا نظرت فى هذه التعبيرات من حيث صياغتها رأيت تفننه فى تنويعها لم يكتف بأن يحشد الأسماء والنعوت التى وضعتها اللغة لفضيلة الجود ، بل جاء بنعتين متواليين ثم أتبعهما بجملة اسمية ، ثم أتبع هذه بجملة فعلية وكل منها يقوم على صورة حسية متميزة

لكنه لا يستمر فى هذه الطريقة نفسها أكثر من هذا البيت الواحد يلجأ بعده الى وسيلة مختلفة تماما ، هى أن يقص علينا قصة صغيرة ، عظيمة الامتاع والفكاهة ، مأخوذة من صميم الحياة البيتية فالذى سيفعله الآن هو أن يصور لنا مجى نساء حصن اليه يلمنه على جوده المسرف ، ويتحايلن فى حمله على الاقلاع عنه أو الاقلال منه وهذا منهن حرص طبيعى نعهده فى الجنس الشريك الذى منه أمهات أولادنا وربات بيوتنا ، فهن أكبر جزعا على فلذات أكبادهن ، وأكثر معرفة بحاجات البيت اليومية وما يلزمه من نفقات ثم انهن فى حكمتهن الغريزية فى كل ما يختص بشئون الأسرة واطعام النشء أبعد عن الانسياق فى انفعالات الأريحية التى قد تندفع فيها فى ساعة حماسة هل رأيت رجلا معاصرا يعود الى بيته بعد جلسة على المقهى صرف فيها كل ما كان فى جيبه من نقود فى طلب « الطلبات » لأصدقائه وجلسائه فتتلقاه زوجته مولولة على اسرافه نادبة لحماقته واندفاعه ذامة لـ « خيابته » ، متحيرة من أين تنفق على الحاجات الضرورية لأولادها وبيتها استمع لهذه القصة « العائلية » الظريفة يقصها

زهير من الف وأربعمائة سنة فيرينا مدى تشابه النفس البشرية وتقارب المشكلات البيتية على تباعد العصور واختلاف البيئات والأحوال

٣١ـ بَكَرَتُ عليه غدوةً فرأيته قُعودًا لديه بالصَّريم عواذله

لاحظ أولا كيف يستحوذ زهير على مزيد من اهتمامنا حين نراه يضرب عن طريقة الوصف المباشر التى استعملها فى البيت السابق ويبدأ يقص علينا قصة ، فنرهف اليه السمع شأننا دائما مع محدث يحدثنا كلما بدأ يقول « يحكى أن » أو « وفى ذات يوم من الأيام » ذلك هو حبنا الغريزى لسماع القصص يستغله زهير بمهارة ثم انظر كيف يثبت مهارة زائدة بتحديد زمان القصة ومكانها ، فيزيدها بذلك واقعية ويزيدنا قدرة على تخيلها هذا الموضوع يتكرر فى الشعر الجاهلى ، لكن ليس منهم من يؤديه هذا الاداء القصصى الشخصى المجسم العظيم « الخصوصية » فالزمان هو الصباح الباكر من يوم من الأيام قصد فيه زهير حصنا ليزوره أو يكلمه فى شأن ما ، فوجد نسوته قد اجتمعن حوله وقعدن بين يديه وأخذن يعذلنه على اهلاك ماله فى الجود والمكان هو « الصريم » جمع صريمة وهى رملة تنقطع عن معظم الرمل والذى نستطيع أن تتخيله هو أن حصنا كان قد غادر بيته فى بكرة الصباح ولجأ الى ذلك الرمل المنفرد ولعله فعل ذلك طلبا لدفء الشمس المشرقة وانتظارا للزائرين والضيوف ، كما يقعد أهل قرانا على « المصطبة » خارج الدار يتشمسون ويتشاورون فى صباح يوم من أيام الشتاء فاذا فهمنا زمان القصة على أنه فصل الشتاء فصل الجدب والمجاعة كان هذا أقوى تصويرا لجود الممدوح وسبب مبادرة نسائه الى عذله وقد يكون أحس فى بيوته بهمهمة تنذر بجدل طويل بينه وبين نسائه فحاول أن يبتعد عنهن محتميا بمن قد يزوره من الرجال (ومنا من

يلجأ الى هذه الحيلة الى يومنا هذا !) لكنهن كن قد اجمعن أمرهن ، ولعلهن قد بيتن مؤامرتهن بليـــل فما أصبح الصبح حتى أسرعن اليه وتبعنه الى مكانه المنعزل فوق الصريم فان كن قد رأين زهيرا مقبلا عن بعد ليزور حصنا فقد أهملنه أو تجاهلن قدومه وواصلن عذلهن ، فاضطر زهير الى أن يقف بعيدا أما وقد رأيت كيف يجسم زهير القصة بتحديد المكان الذى تدور فيه فانظر كيف أن قوله « قعودا » يزيد أيضا من تجسيم الأحداث ولو أنه قال « ذهبت اليه يوما فرأيت نســاءه يعذلنه » دون أن يذكر وقت الذهاب وهو الصـــباح الباكر ، ومكان اللقاء وهو الصريم ، وهيئة النساء قعودا لديه ، لما كان لقصته ما نجد لها من التجسيم والخصوصية ودقة الواقعية أما قول بعضهم ان الصريم هنا هو الليل أو هو الصبح فلا تتريث فى رفضه

ومن عجائب الشرح القديم ما يرويه الشنتمرى من قول بعضـــهم « وقيل الصريم ههنا الصبح ، وهو أشبه بالمعنى ، لأنه يسكر بالعشى فاذا أصبح وقد صحا من سكره لمنه ! » لم يلتفت صاحب التفسير الى ما سيقوله زهير فى البيت الرابع والثلاثين الذى سيأتى بعد بيتين اثنين فقط فينفى مثل هذا الامكان نفيا صريحا هكذا ترى مـــرة أخرى كيف ينظرون فى البيت بمفرده ولا يربطونه بسائر الأبيات فى نفس الموضوع ، دعك مما فى شرح الصريم بالصبح أو بالليل مـــن اضاعة للتجسيم المكانى من ناحية واطناب بل حشو بعد أن قال « بكرت عليه غدوة » .

٣٢ـ يُفَدِّينه طورًا وطورًا يَلُمْنـــه وأَعْيا فما يدرين أين مَخاتـله

هؤلاء نسوة حاذقات بسياسة الرجال ، يعرفن كيف ينوعن أسلوبهن بين لين وشدة ، واعلان للحب واظهار للغضب فهن تارة يؤكدن

اخلاصهن له ويقلن فديناك بأنفسنا وآبائنا وأمهاتنا ، محاولات بهذه الزلفى أن ينفذن اليه من ناحية ضعفه ورقته ، وتارة يشتددن عليه فى اللوم مستعملات سلاح ألسنتهن القارعة — وما آلمه وأمضاه من سلاح ! لكن بنات حواء لسوء حظهن قد وجدن هذه المرة من يهزم جميع حيلهن ويعيى مختلف وسائلهن فى مخادعته واصابته ، فبقى جالسا على الرمل ثابتا كالطود لا يلقى اليهن بالا ولا يظهر لهن احتفالا كأنه لا يسمع حرفا مما يقلن ، حتى يئسن منه وانصرفن عنه وكم منا كان يستطيع أن يثبت مثل هذا الثبات فى مثل هذا الموقف ، بل كم منا يستطيع أن يثبت طويلا أمام محايلة زوجة واحدة دعك من زوجات متعددات ! تصور الآن زهيرا وقد صادفه هذا المنظر فوقف على مسافة يرقبه ويتابعه باستمتاع وشغف ، معجبا أكبر أعجاب برسوخ بطله وجلده على مأزق ربما لا يقل حرجا عن مآزق الحرب والقتال ، وقد ألصقه فضوله الشديد بالبقعة التى وقف عليها فلم ينصرف عن هذا المنظر البيتى الشديد الخصوصية ، وهو يختزنه فى تجربته الشعرية حتى يأون الأوان لاستغلاله فى فنه . هكذا فضول الفنانين الصادقين ، والافكيف يصورون تجاربنا البشرية فى فنهم ؟

٣٣ـ فأَقْصَرن منه عن كريمٍ مُرَزَّأٍ عَزوم على الأمر الذى هو فاعله

انظر كيف يسجل زهير انتصار بطله على جميع حيلهن بسرور وفخر واعجاب ، وكيف يتلذذ بهزيمتهن اذ نفضن أيديهن وكففن عنه وانصرفن مدحورات يبدو أن زهيرا على رغم محاسنه الأخرى لم تكن لديه ثقة كبيرة بجنس النساء أو رأى حسن فيهن ولعلك تذكر موقفه من حمار الوحش وأتانه فى همزيته التى درسناها فى الفصل

الحادى عشر فكما انتصر ذلك الزوج الوحشى فى مباراته مع الأتان ثم أثبت سيطرته على الأتن التى جمعها فلم يسمح لها بالمراوغة وعقد العلاقات مع ذكور آخرين ، كذلك انتصر هذا الزوج الآدمى فى معركته الصامتة الثابتة مع نسائه المحاثلات وكيف يستطيع هؤلاء النسوة أن يثنينه عن عادته فى الكرم وهى ليست مجرد عادة مكتسبة ولكن هى طبيعة فيه أصيلة فهو « كريم » ، الكرم طبيعته اللازمة التى لا تحويل لها و « الكرم » فى الاستعمال القديم ليس مجرد السخاء بالمال كما نستعمله الآن بل هو رمز قصير الى مجموع محتشد من الفضائل والصفات شحن به العرب هذه الكلمة القصيرة ، فهو يتضمن أولا شرف النسب وعتق الأصل ، ويتضمن رفعة الخلق والتسامى على الصغائر ، ويتضمن الاباء والكرامة الهادئة التى لا صخب فيها ولا غطرسة ، لأنها تنبع عن يقين عميق بالعلو والامتياز ، ويتضمن المروءة والنجدة والشجاعة والاسبال ، ويتضمن الجود والسخاء والأريحية ، ويتضمن صفات معددة أخرى تتحسسها اذا أكثرت من قراءة الشعر القديم والنثر القديم فدخلت فى نفوسهم وعقلياتهم ، وعرفت أنه ليس كل غنى سخى بماله كريما فى اصطلاحهم ، وأدركت أنه مقترن فى عقيدتهم الأرستقراطية بالسلالة العتيقة اقترانا لا ينفصم ، فهو من هذه الناحية كبير الشبه باصطلاح الـ « جنتلمان » لدى الانجليز ، لا يستعملونه استعماله الصحيح الا للأقلين ، ولهذا أجاب السموأل بن عادياء « ان الكرام قليل » على تلك التى عيرته بأن قومه قليل عددهم ، فاذا رجعت الى أبياته الجميلة الجليلة (وهى القصيدة رقم ١٤ من باب الحماسة فى ديوان الحماسة) وجدته يصور بعض

الشروط التى اشترطوها فى تسمية الكريم ، ووجدت واسطة العقد منها النسب العالى الصافى من كل كدر

لكن ممدوح زهير ليس كريما بطبعه فحسب بل قد امتحنته التجارب فأثبتت كرمه الأصيل ، فهو « مرزأ » أى كثيرا ما رزىء فى ماله بالنقصان فلم يذعر ولم ينصرف عن سخائه الى الشح والحرص ، والذين لا ينبع سخاؤهم من كرم أصيل قد يسخون مرة ومرتين وبضع مرات ، لكن هل يستطيعون أن يثبتوا على طول الامتحان ؟ وهذا الامتحان الطويل بدوره قد أكد فيه عادة السخاء فتعاونت العادة والطبع ، فليس الى صرفه عنهما من سبيل ، وليس ممن يثنيهم عذل الناس نساء كانوا أو رجالا ، عن أمر عقد العزم على فعله

رأيت فى هذا البيت كيف عاد زهير الى أسلوب تعداد الصفات « كريم مرزأ عزوم » دون أن يخشى املالا ، فقد فصل بين هذا التعداد وبين تعداده الأول « أبيض فياض » بتلك القصة الطريفة التى استغرقت منه بيتين وجزءا من بيت وهو يضيف صفة أخرى « أخى ثقة » فى أول البيت القادم

٣٤ـ أخى ثقــةٍ لا تُتلف الخمرُ ماله ولـكنّه قد يُهلك المالَ نائله

هذا الرجل الذى جمع بين الطبع الأصيل والعادة المتكررة تستطيع أن تثق به ثقة تامة اذ لا تثق بغيره ممن قد يجودون يوما ويبخلون يوما. ثم يلجأ زهير الى الجملة الفعلية بعد الصفات التى توالت، فيصفه بها وصفا عظيم الروعة قليل الوجود فى مجتمعهم الجاهلى فلكى تقدر هذه الجملة تقديرها الحق تذكر أن الاسراف فى شرب الخمر واهلاك المال فى شرائها لأنفسهم ورفاقهم كان من المناقب الكبرى التى طالما فخر

بها الشعراء الجاهليون ، ووجدوا فيها داعيا للزهو العريض ، وقد سموا الخمر الراح لما يجد شاربها من الارتياح اليها والى الجود وقد بلغ من كثرة افتخارهم بهذا السلوك أن أحد الشراح كما رأينا قد فسر به البيت الحادى والثلاثين وحتى عنترة حين يقول فى معلقته « واذا صحوت فما أقصر عن ندى » قد سبق هذا بقوله « فاذا شربت فاننى مستهلك مالى » أما حصن فى ارتفاعه على المستوى الأخلاقى السائد فى عصره فلم يجد فى هذا الاستهلاك داعيا للفخر ، بل وجد الفخر كل الفخر أن يهلك ماله فى الجود على من يحتاجون العطاء لا على رفاق السكر و « الليالى الحمراء » ولحسن حظه وجد فى شعراء عصره واحدا ارتفعت مقاييسه الأخلاقية هو أيضا على مقاييس زملائه من الشعراء فطرب لهذا السلوك فى ممدوحه واستجاب له بهذا البيت الحار

والآن يأتى بيته العظيم المشهور

٣٥ـ تَراه إذا ما جئتَه متهلّلا كأنّك تُعطيه الذى أنت سائله

ان كان ممدوح زهير هكذا حقا ــ ونحن لا يخامرنا شك فى صدق زهير ــ فهذا هو الكرم الحقيقى ، الكرم النادر الوجود ، لا بين الجاهليين وحدهم ، بل فى الطبيعة البشرية جمعاء وقد أعجب القدماء بهذا البيت اعجابا كبيرا ، وقرروا أن جمال وصفه هو أنه يسجل صفة مخالفة لما جرت به العادة من محبة النفس للأخذ وكراهيتها للعطاء حصن اذن لا يبذل ماله تأكيدا لنسب أو تدعيما لحسب أو اكتسابا لجاه ، بل لأنه يجد فى نفسه حبا صادقا غريزيا لفعل الخير ، ويجد فى فعله لذة لا تعادلها لذة وتصوير زهير رائع فى بساطته

وســـلاسته وقوة تجسيمه وكلمــة « متهــللا » جيــدة الموقع من البيت الى درجة تكسبها أتم قيمتها وتجعل ايجازها قوى الوقع على نفس القارىء

٣٦ـ وذى نسبٍ ناء بعيدٍ وصــلتَه بمالٍ ومايدرى بأنّك واصـــله

هــذا البيت من الأدلة التى نستدل بهــا على مازعمناه فى فصلنا السادس ، من أن جود الجاهليين كان معظمه مقصورا على أقاربهم وأهل قبيلتهم ومن تجمعهم بهم صلة نسب قريب واضح معروف لكن حصنا ليس من هؤلاء ، فكرمه يشمل من ليس بينه وبينه نسب قريب وثيق. انظر كيف أكد معناه بنعتيه « ناء بعيد » وما ذلك التأكيد منه الا لأنه كان شيئا نادرا حقا بينهم بل كان منهم من بخل على ذوى النسب القريب أنفسهم ، كما نفهم من قول زهير فى قصيدة أخــرى يمدح هرما : « وليس مانع ذى قربى ولا نسب » ، وفى رواية : « ولا رحم » . ثم هو يفوق معاصريه فى صفة أخرى عظيمة الجلال أنه لا يفعل الخير رياء وتظاهرا لكى يشتهر عنه فعله ويرتفع ذكره ، بل هو يفعله فى خفية وتستر ، فلا يرسل عطاءه الى الشخص المقصود مباشرة ، بل يعطيه الى آخر ويكلفه بتوصيله اليه دون أن يذكر له مصدر العطاء . تقول : ومن حسن حظ الانسانية أن هذا النوع على ندرته لا يخلو منه بعض الناس فى كل مجتمع ، وكاتب هذه السطور كان يعرف من قريته المصرية سيدة جليلة من هذا النوع ، كما عرف من اقامته فى السودان عددا من هؤلاء الأفراد أما الشنتمرى فيشرح هذا البيت بقوله « وما يدرى بأنك واصله يعنى أنه وصل قوما فوصلوا غيره من صلته فكان هو سبب ذلك الوصل وهم لا يعرفون ذلك وانما قال هذا اشارة الى كثرة

معروفه وسعة أفضاله حتى يغنى من سأله فيتفضل سائلوه على غيرهم لغناهم وكثرة ما عندهم » وهكذا يفسد هذا الشرح معنى البيت الحقيقى ، ويغفل عن الصفة النادرة التى يسجلها للممدوح ، ويجعله لا شيء أكثر من وصف آخر لكثرة عطاياه فى العدد ، لا لامتيازها فى النوع وفى هذا العجز دليل جديد على قلة هذا النوع من الكرم حتى أن كثيرا من الناس لا يفهمونه أو يستبعدونه فيلجأون الى تأويل آخر فليلاحظ القارىء أننا فى هذا الموضوع بالذات لا نريد أن نتجنى على الجاهليين فنرميهم بندرة هذا الكرم المستتر بينهم وحدهم ، بل يدعونا واجب الانصاف الى أن نقرر أنه نادر بين الناس فى كل عصر ولهذا وجدنا الاسلام — هذا الدين الحكيم الذى يجمع بين الحكمة العملية المتبصرة وبين أرفع المثل — لا يلزم جميع الناس به فهو يقبل منهم الصدقات المبداة ويعدهم بالمثوبة عليها ، لكنه فى نفس الوقت يلفتهم الى أن اخفاءها أفضل لهم ، وذلك فى الآية رقم ٢٧١ من سورة البقرة

٣٧ــ وذى نعمة تَمَّمْتَها وشكرتَها وخَصْمٍ يكاد يغلب الحقُّ باطله

٣٨ــ دفعتَ بمعروفٍ من القول صائبٍ إذا ما أضلَّ الناطقين مفاصله

الشطر الأول من هذين البيتين استمرار فى تصوير كرم الممدوح ، ووصفه بصفة جديدة زائدة وهنا أيضا نجد الشرح القديم قد عجز عن فهم هذه الصفة لندرتها قال الشنتمرى « تممتها وشكرتها يعنى أنه يتم ما أنعم به ويشكر ما أنعم به عليه . وأراد ورب ذى نعمة أنعمت بها فتممتها ونعمة أسديت اليك فشكرتها ، وحذف احدى النعمتين لدلالة اللفظ عليها » ونحن نعترف بأن مثل هذا الحذف مألوف فى الأسلوب الجاهلى والأسلوب القرآنى أيضا ، ولكننا لا نرى

أن هذا هو المراد ، بل النعمة التى يتحدث عنها زهير هى نعمة واحدة ، وهى تصدر من الممدوح الى الآخرين لا العكس فزهير يقول ان حصنا حين ينعم على أحد بنعمة يبقيها تامة ولا يعود فينتقصها بمن أو يلغيها بايذاء فزهير هنا مرة أخرى قد أرهص ببعض القيم الرفيعة التى سينزل القرآن الكريم مبشرا بها ومعلما العرب اياها حين يتحدث فى آيتين مختلفتين (البقرة ٢٦٢ و ٢٦٤) عن عدم اتباع الانفاق منا ولا أذى وعن عدم اذهاب الصدقات بالمن والأذى ويتوسطهما بآية تقول ان الصدقة التى يتبعها أذى يكون خيرا منها قول معروف ومغفرة كان الجاهليون فى أكثر سخائهم ما يعطيك أحدهم عطاء الا بادر فأذاع نبأه وفخر به واتخذه عدة جديدة فى « ادخار » المجد وكانوا لسرعة تقلبهم وعجل تغضبهم أو قل بكلمة واحدة «جاهليتهم» لا يكادون يكرمونك ويحسنون معاملتك يوما الا أضروك وأساءوا اليك فى اليوم التالى له أو لم يكن من المسلمين أنفسهم من ذهبوا الى رسول الله يمنون عليه أن أسلموا !

هذا قوله « تممتها » فما قوله « وشكرتها » ؟ يرتفع حصن بن حذيفة بن بدر ويرتفع معه زهير الى ذروة جديدة من السلوك فحصن لا يتمم نعمته على المنعم عليه فحسب ، بل هو « يشكرها » ، يعطيك عطاءه ثم يشكرك على هذا العطاء الذى أعطاك اياه ! لأنه يحب فعل الخير للخير ذاته ، ويسعد بكل فرصة تتاح له لبذله لمن يحتاجون اليه ، ويجد سعادته الكبرى وجزاءه الأوفى فى اذهاب ضرهم وجلب السعادة اليهم ، فهو يشكرهم شكرا صادقا عميقا لا زيف فيه اذ أتاحوا له هذه الفرصة ليشبع طبيعته الأصيلة فى الجود والذين

عاشوا منا بين الانجليز يعرفون كيف يقدم أحدهم اليك الخدمة ويقول لك « أشكرك » ، وكيف يعطيك محصل النقود فى المركبات العامة تذكرتك ويقول لك « أشكرك » ، وكيف يعطيك باقى نقودك ويقول لك « أشكرك » على أن ما يقوله الانجليز بمحض العادة الاجتماعية وقواعد « الاتيكيت » كان يفعله حصن عن شكران حقيقى عميق للمنعم عليه

بهذا يزداد ممدوح زهير ارتفاعا فى نظرنا ، ويزداد زهير نفسه علوا بمقدرته على فهم هذه الصفة الدقيقة فى ممدوحه وتقديرها والثناء عليها فى هذا الشطر الجميل فى بساطته وحلاوته وهدوئه الذى يتضمن عمق الاعجاب وبهذا يكتفى زهير فى وصف حصن بفضيلة الجود النابعة عن طبيعة الكرم الأصيلة ، وحق له أن يكتفى فهو ينتقل فى باقى البيتين الى فضيلة جديدة ، ما أقل وجودها هى الأخرى، خصوصا بين أولئك الجاهليين السريعين الى الغضب ، المغرمين بفاحش القول ، حتى احتاجوا الى آيات قرآنية متعددة تقبح اليهم هذا الافحاش والفضيلة الجديدة فضيلة مزدوجة ، لأنها قوة المنطق وبراعة الحجة ، ولكن فى لطف وتعفف وبلا لجوء الى سباب وقذع كما كانوا يفعلون فى جدالهم تأمل كيف يلجأ زهير هنا أيضا الى الوسيلة القصصية ، فيصور لنا هذا الخصم الذلق اللسان الحاذق المجادلة المتقن السفسطة ، يقبل يوما على جدال حصن بثقة وغرور ، لكن حصنا يغلبه ويفحمه ، ويفعل ذلك بقول معروف (وهو سلوك سيمتدحه القرآن بنفس التعبير) يصيب به وجه الحقيقة فيرى السامعين أين أخطأ ذلك المخاصم اللسن بعد أن عجز سائر ذوى النطق والفصاحة عن الوصول الى مواضع النقص فى حجته المزركشة والشطر الأخير

مستعار من صنعة الجزار الحاذق اذا أراد القطع أصاب المفصل ، أما غير الحاذق فيكثر من الحز وتمزيق اللحم واسالة الدماء دون أن يصل الى المفصل ، وهى كناية رائعة عن أن حصنا ينتصر فى الجدل دون أن يلجأ الى التجريح الشخصى فيمزق الأعراض ويفضح الأسرار هذه الفضيلة التى سميناها مزدوجة تقوم اذن فى حقيقتها على ثلاث قدرات اجتمعت فى حصن فلديه حصافة التفكير المنطقى التى تهديه الى مواطن الصواب والخطأ فى الحجج المعروضة وتصونه من الانخداع بزخرف القول ولديه بلاغة البيان وفصاحة اللسان التى تمكنه من صوغ حجته بعبارة تبلغ هدفها ولديه التعفف الذى يلزمه دائما القول المعروف ويجنبه هجر الكلام

هذه اذن هى الحقيقة الثانية التى يمتدحها زهير فى ممدوحه ، ذكرها بعد الكرم . والآن يأتى الى صفته الثالثة ، وهى الحلم ، والحلم على من ؟ على من قد يكون أصعب الناس جميعا فى اغرائنا بالحلم عليه، وكظم الغيظ عنه ، على مثل هذا الرجل :

٣٩ـ وذى خَطَلٍ فى القول يَحْسَبُ أنه   مصيبٌ فما يُلْمِمْ به فهو قائله

٤٠ـ عَبَأْتَ له حِلْماً وأكرمتَ غيرَه   وأعرضتَ عنه وهو بادٍ مقاتله

يعترف كاتب هذه السطور بأنه مهما تكن الحياة قد علمته من وجوب الحلم وكظم الغيظ فان هذا الصنف من الناس لا يزال يهيج منه غضبا لا يملك له فى أكثر الأحيان كبحا لاحظ أولا أن « الخطل » هو كثرة الكلام وخطأه ، فالقول الخطل هو الخاطىء الكثير وليس الخاطىء فقط كما نستعمل الآن هذه الكلمة فهذا الشخص

يجمع بين فساد المنطق وبين ذلاقة اللسان و « الرغيان »
وهو كلما أكثر فى كلامه أكثر فى خطأه ، حتى ليحيرنا
لماذا وهب الله — تعالت قدرته وخفيت حكمته ! —
مثل هذا السفيه هذه القدرة العجيبة على سرد الألفاظ فى هذر طويل
لا ينتهى ، ولو كان قد أصيب بالعى نظير ما أصيب بالسفه لكان هذا
أنسب ، نقول هذا ونستغفر الله العظيم من شبهة اعتراض على حكمه
ثم لاحظ كيف أصاب زهير المحز فى قوله « يحسب أنه مصيب ، فما يلمم
به فهو قائله » فالبلية الكبرى فى مثل هذا الشخص أنه لا يدرك
أنه مخطىء ولا يعرض له ابدا امكان ان يكون مخطئا فى قول يعن
له تأمل جيدا فى التعبير البارع « فما يلمم به فهو قائله » كيف يصور
اسراع هذا الصنف الى التفوه بكل ما يطرأ على عقله الفارغ فهو
« يدش » فى كل موضوع يثار ، و « يدب » فى كل فن يذكر ، معتقدا
فى نفسه العلم الوفير بكل موضوع على وجه الأرض اذا تحدث
الناس فى السياسة فهو أعلمهم بخفايا اسرارها وبواطن معضلاتها ،
فاذا انتقلوا الى أدب أو علم ، أو صناعة أو تجارة ، أو سينما أو مسرح
أو شأن من شئون الجد أو اللهو ، فهو أعلم منهم جميعا بكل فرع من فروع
المعرفة وفن من فنون الخبرة والممارسة وكاتب هذه السطور يذكر
كيف لقيه بعض هؤلاء اثر عودته بعد غربة سنوات طويلات قضاها
فى انجلترا ، فأخذوا يجادلونه فى عادات المجتمع وأوصاف البيئة وأحوال
الطقس فى تلك البلاد وليس منهم من زارها زيارة قصيرة فضلا عن
أن يكون أقام بها اقامة طويلة

وقد وضع الانجليز فى لغتهم لأمثال هؤلاء وصفا يشيرون به الى أن
ذلاقة اللسان وسهولة تبادر الألفاظ وطلاوة الأسلوب لا يصحبها

دائما صحة الفكر وصواب المنطق ، فيقولون ان مثل هذا الشخص
قد أوتى the gift of the gab أو موهبة الدش والرغيان
فاذا عـدت الى مـادة « خطـل » فى معاجمنـا القديمـة زادتك
استعمالاتها المتعددة بصرا بظلال هذه المادة فالخطل الخفة والسرعة ،
والطول والاضطراب فى الانسان والفرس والرمح ، ومن المرأة فحشها
وريبتها ، وهى خطالة فحاشة أو ذات ريبة ، والتلوى والتبختر ، وقد
تخطل فى مشيته ، والخطل بكسر الطاء الأحمق الذى يطعن بسرعة
وعجلة ، ومن السهام مالا يقصد قصد الهدف ، والثوب ينجر على الأرض
طولا ، ورجل خطل بالمعروف عجل عند العطاء ، والخطلاء الشاة العريضة
الأذنين ، ومن الآذان المسترخية ، والمرأة الجافية الطويلة الثديين ومن
هذا كله تعرف لماذا استعملوا الخطل للكلام الفاسد الكثير ، الذى بارك
الله له فى طوله ولم يبارك فى سداده

فاذا كان حصن بن حذيفة بن بدر قد اسـطاع أن يحلم حتى
على هذا الصنف من الناس فقد أوتى فى نظرنا نهاية الحلم لكن
لاحظ أن حصنا نفسه فى تعبير زهير يجد صعوبة فى استجماع حلمه
لملاقاة هذا الصنف — ومن يستطيع أن يلومه ؟ — فيحتاج الى أن
« يعبأ » له حلمه ، يقولون عبأ المتاع والأمر هيأه والجيش جهزه ،
من العبء وهو الحمل والثقل من أى شىء وهو يحلم عليه لا عجزا
عن افحامه وكشف خطأه ، فقد كان سهلا عليه أن يصيب منه مقتلا ،
بل تعففا منه وكرم نفس ، لعلمه بأن مثل هذا الشخص — ولنلاحظ
أنه خلاف الخصم الذى وصفه فى البيتين الماضيين — لا علاج لدائه ،
فان أفحمه مرة أو أخـزاه وكشف جهله وفساد قوله فلن يتوب عن
دائه العضال لذلك يؤثر حصن أن ينصرف عنه كليـة ولا يجادله ،

وان سمح له هذا الانصراف بأن يعتقد أنه هو الذى كسب الجدال . ولعله يفعل هذا رحمة به وشفقة ورثاء لدائه الذى طبع عليه فلا حيلة له فيه. وكم منا يستطيع أن يجد فى نفسه هذه الدرجة من الرحمة فيضرب صفحا عن المجادل اذا استطاع هدمه واخزاءه أمام السامعين ؟

أما قول زهير « واكرمت غيره » فقد فسره الشرح القديم هكذا « أى جمعت له الحلم وهيأته له وصفحت عنه وقد بدت لك مقـاتله ، فأكرمت بحلمك عنه وعفوك غيره ممن راعيت حقه فيه ويحتمل أن يريد بغيره نفسه (أى نفس حصن) أى أكرمت نفسك باعراضك عنه » ولا شك أن حصنا يصون كرامة نفسه باعراضه عن ذلك الشخص ، وربما يراعى فى هذا الاعراض عنه حساسية غيره من أقاربه وأصحابه ، لكننا لا نظن أن هذا هو المعنى الذى قصده زهير ، بل المعنى أن أقصى ما يعاقبه به حصن على سفهه وثرثرته هوان يلتفت الى غيره مـن المتحدثين فيهتم به ويكرمه بالتحية أو الاستماع اليه ومناقشته تصور اذن حصنا وقد استمع الى ذلك «المدب» صامتا ، فلم يرد عليه بحرف ، بل ابتسم له ابتسامة هادئة ثم انصرف عنه يحدث غيره ، وفى هذا عقاب كاف لو كان أمثال هؤلاء ممن يحسون

أما وقد مدح زهير حصنا نفسه هذا المدح الجميل الجليل ، فانه يلتفت الآن الى نسبه الرفيع ، فيذكر انه ان كان سيدا فأبوه كان سيدا وجده كان سيدا

٤١- حُذَيْفَةُ يَنْمِيه وبَدْرٌ كلاهما   إلى باذخٍ يعلو على من يُطاوله

فكلاهما ينميه أى يرفعه أو ينسبه الى شرف عال لا يستطيع أن يبلغه منافس له فى الشرف وكلا أبيه وجده كان سيدا من أعظم

سادات العرب وأشهرهم ، ولكل منهما ذكر عريض فى أخبار الجاهليين وأيامهم وبهذا البيت يرينا زهير خضوعه هو نفسه لقدر من مقاييس عصره ، فقد كان العــرب القدامى لا يعدون المجـد الصحيح الا لمن جاء من نسب رفيع وحسب تليد ، ولم يكن يكفى لايصال أحدهم الى مرتبة السؤدد أن يكون هو فاضلا أو كريم الفعال قال زهير فى مدح هرم بن سنان والحارث بن عوف

إلى معشرٍ لم يُورِث اللؤمَ جدُّهم   أصاغرهم وكلُّ فحلٍ له نَجْلُ

وختم تلك المديحة بقوله

فما يكُ من خــيرٍ أتَوْه فإنما   توارثه آباء آبائهـــم قَبْل

وهل يُنبت الخطىَّ إلا وَشِيجُه   وتغرس إلا فى منابتها النخل

وقد احتاجوا الى أن ينتظروا حتى يأتى الاسلام ليعلمهم ان قيمة المرء بنفسه لا بآبائه واجداده ولا بعشيرته وأنصاره وهو تعليم وجدنا الكثيرين منهم لم يعوه الى يومنا هذا .

والآن ، بعد كل هذه الصفات التى عددها زهير لممدوحه ، وكلها كما رأيت صفات سلمية ، يأتى زهير ، أخيرا ، الى تبريز حصــن فى الحــروب

٤٢ـ ومن مثلُ حصنٍ فى الحروب ومثلُه   لإنــكار ضَيْمٍ أو لخَصْمٍ يحاوله

وهذا التأخير منه لهذه الصفة يرينا الى أى حد هو متعلق بحب السلم مؤثر اياه على الحروب ، على أنه مهما يكن لها كارها فهو يدرك أنها قد تكون شرا لا محيد عنه ، وعلى المرء اذا اضطر اليهـا ان يكون شجاعا جلدا فاذا تأملت فى بيته رأيت أن الحرب التى

يعنيها دفاعية لا حرب هجومية ، يضطر اليها حصن لدفع الضيم الذى أريد به لا للتفاخر بالقتل والبأس وسفك الدماء لسنا نقول أن حصنا لم يشارك فى حياته الا فى حرب دفاعية ، ولكن نقول ان زهيرا يفرد مثل هذه الحروب بالذكر والثناء ، كما هو واضح فى قوله « لانكار ضيم » ، ولذلك فضلنا رواية « أو لخصم » التى يعطيها الهامش فى طبعة دار الكتب على الرواية الأخرى « أو لأمر » ، وفاعل « يحاوله » فى نظرنا يعود على خصم ومفعوله يعود على حصن ، أو يعود على ضيم ، أى أن حصنا لا مثيل له فى حربه على خصم يحاول البطش به أو يحاول أن يضيمه وسيزيد المعنى تأكيدا فى البيت القادم لكننا نروى أولا مناسبة نظم هذه القصيدة كما يقصها شرح ثعلب ، فهذا هو الموضع المناسب لذكرها

« وقال يمدح حصن بن حذيفة بن بدر بن عمرو الفزارى قال حماد وكان عمرو بن هند حين قتل حذيفة — وكانت الحرب بين غطفان — طمع فى حصن وفى غطفان أن يصيب بهما حاجته وكان حصن والحليفان (أسد وغطفان) لم يدينوا للملك قط فأرسل الى حصن انى ممدك بخيل ، فادخل فى مملكتى ، وأجعل لك ناحية من الأرض فأرسل اليه حصن ما كنت قط أفرغ لحربك منى الآن ولا أكثر عدة ، فان كنت لا يكفيك ماجرب أبوك فدونك لا تعتلل (أى تعال الى الحرب ولا تتصيد حجة أو علة لها) ، فانه ليس لى حصن الا السيوف والرماح ، وأنا لك بالفضاء وأقبل حصن بالحليفين أسد وغطفان حتى نزل زبالة (بضم الزاى) ، فصد عنه عمرو بن هند وكره قتاله »

وان تكن القصة تذكر عمرو بن هند ، وهو عمرو بن المنذر بن ماء

السماء فزهير فى بيته القادم يذكر النعمان أخا عمرو ، وكان عمرو يؤمره على جيوشه قبل ان يقتل عمرو ويخلفه النعمان

٤٣ـ أَبَى الضيمَ والنعمانُ تَحْرِقُ نابُهُ عليه فأفضى والسيوفُ مَعاقِلُه

يكرر زهير اباء حصن للضيم ليؤكد انه لا يريد الحرب لكنه لا يقبل الضيم يحرق نابه بالرفع على أنه الفاعل أو بالنصب على أنه المفعول به أى تحتك أسنانه أو يحك أسنانه بعضها ببعض من الغيظ فيسمع لها صريف أفضى أى صار الى أرض فضاء خالية من الحصون ، لكنه لعزته وكثرة أنصاره كفته السيوف عن الحصون

٤٤ـ عزيزٌ إذا حَلَّ الحليفان حولَه بذى لَجَبٍ لَجّاتُه وصَواهلُه

حين يقولون ان الحليفين هما أسد وغطفان فهم يعنون بغطفان ذبيان وسائر فروع غطفان دون عبس ، لأن هذا الحلف كان ضد عبس ومن حالفها من قبائل فقد بلغ من اشتداد العداوة بين القبيلتين الشقيقتين عبس وذبيان ان كلا منهما كانت تستعين بقبائل أخرى أبعد نسبا فى حربها على شقيقتها ، وأحيانا كانت هذه الأحلاف من قبائل خارجة على انساب غطفان بل على انساب قيس عيلان ، مثل أسد من مدركة وتميم من طابخة ، وكلتاهما كانت حلفا لذبيان ، وكلتا مدركة وطابخة من الياس المناظرة لقيس عيلان فى تفرع انساب العرب وأكثر من هذا ان ذبيان فى يوم شعب جبلة كانت تحالف كندة من العرب القحطانية ، كما ذكرنا فى الفصل الثانى عشر حين درسنا ميمية الجميح الأسدى وارجع الى الجدول المبسط لأنساب العرب الذى أعطيناه فى ذلك الفصل ، وزهير فى هذا البيت يشيد بعزة حصن حين يحل الحليفان حوله ، وهو بهذا يجعله رئيسا لهذا الحلف ولا شك

أن زهيرا هنا يزهو زهوا قويا بعزة ممدوحه ، تسمعه فى ترديد الحاء فى الكلمات الثلاث المتعاقبة « حل الحليفان حوله » ، وتسمعه فى الجناس الناقص فى « لجب لجاته » يحكى به لجب هذا الجيش أى جلبته وصوته ، واللجات جمع لجة وهى اختلاط الأصوات ، ويعنى باللجات أصوات الناس ، والصواهل الخيل الصاهلة وأنصت أيضا الى جرس حرف اللام يلوكه بطرف لسانه فى حنكه سبع مرات فى « حل الحليفان حوله لجب لجاته صواهله »

٤٥ـ يُهَدُّ له ما دونَ رَمْلَةِ عالِجٍ ومن أهلُه بالغَوْر زالت زلازله

هذا الجيش يبلغ من شدته وكثرته انه يهد له أن يكسر ويزلزل مادون رملة عالج من الأرض ، ورملة عالج على طريق مكة ، ويعنى بالغور أيضا الأرض المنخفضة التى فيها مكة وتهامة ، الى هذا المدى تبلغ وطأة ذلك الجيش ورهبته من مكانه فى هضاب نجد ، حتى أن ساكنى الغور تزول زلازلهم أى تأخذهم زلزلة من رعب ذلك الجيش فينجلون عن مواضعهم خوفا منه وهذا هو التفسير الصحيح لقوله « زالت زلازله » ، أما الشرح الذى يجعله اخبارا عن الممدوح ، ويفسره بأن الممدوح اذا حل الحليفان حوله أمن واعتز ، فهو واضح التكلف ، يدخل فى نظم زهير معاظلة لم يكن هذا الشاعر الذى اشتهر بتجويد نظمه ليقع فيها

ونلاحظ أنه فى هذا البيت أيضا يكثر من لوك اللام تلذذا بهذا التصوير لكثرة الجيش لكن اذا كان زهير فى هذا البيت وسابقه يزهو زهوا قويا بكثرة حلفاء ممدوحه ، فلا تنس أنه لن يطول به الزمن حتى يعبر فى معلقته عن سعادته الكبرى بانتهاء تلك الحرب

الضروس بين الشقيقتين عبس وذبيان ، وخشيته المرعوبة أن يفسد الصلح مفسد ، واعجابه العظيم بالسيدين اللذين سعيا بالصلح وتحملا ديات القتلى

وبهذا البيت تنتهى القصيدة فى رواية الأصمعى ، ونحن نفضل روايته فى معظم المواضع ، وان كنا نخالفه فى الكثير من شرحه لكن بعض الرواة الحقوا بها بيتين آخرين ليسا لزهير ، ولا يمكن ان يكونا له :

وأهلِ خِباءٍ صالحٍ ذاتُ بَيْنِهِم　　قد احتربوا فى عاجل أنا آجله

فأقبلتُ فى الساعين أسأل عنهمو　　سُؤالَكَ بالشيء الذى أنت جاهله

وقرر الشنتمرى انهما لشاعر كان من فساق العرب فى الجاهلية ثم أسلم وحسن اسلامه وشهد بدرا ، وهو خوات بن جبير الأنصارى . ولابد ان خواتا هذا نظمهما فى زمن جاهليته وفسقه ، فهو يفخر فيهما بأنه أوقع بين قوم مصطلحين وسعى بينهم بالفساد حتى أعاد الحرب بينهما ، ثم يصور بلذة خبيثة كيف جاء بعد أن بعث الحرب بينهم بكيده يسأل عن الساعين بالشر المهيجين له بين القوم كما يسأل الانسان عما جهل ، كأنه لم يكن هو الساعى المفسد وما أبعد هذا عن طبيعة زهير بن أبى سلمى شابا وشيخا ، وما أعجب أمر الرواة الذين أضافوا هذين البيتين الى زهير من دون شعراء الجاهلية جميعا

* * *

هذا هو زهير بن أبى سلمى المزنى درسنا فى هذا الفصل لاميته التى نظمها فى نضج سنه ، ودرسنا فى الفصل الحادى عشر همزيته

التى نظمها فى شرة شبابه وكم كنا نود لو سمح لنا حجم الكتاب وتوازن موضوعاته بدراسة قصائد أخرى من فنه المبدع لكننا نرجو أن نكون فيما قدمنا من دراسة قد ساعدنا القارىء فى تعرف عدد من خصائصه الفنية ، فهو يستطيع الآن ان ينعم النظر فى سائر شعره ليزيد هذا الفن تجلية

ولا أكتم قرائى ان زهيرا هو أحب شعراء الجاهلية الى قلبى ، لأسباب متعددة ، منها سبب أعترف بأنه اخلاقى اجتماعى هو ارتفاعه فى تفكيره وفى مثاليته على المستوى السائد فى عصره الجاهلى ، ومقاومته لمقاييس الجاهليين الذين كانوا يتباهون بالبطش والاعتداء وقسوة الانتقام ، ونزعته العميقة الى السلم والتصالح وحملته القوية الحارة على الحرب وبطولاتها الدموية ، ومديحه الجميل المخلص لأفراد سموا هم أيضا بطباعهم وعاداتهم على الشائع المألوف فى ذلك العصر وكل هذا يحله فى ضميرنا الحديث محلا رفيعا

لكنى أوثر زهيرا لأسباب أخرى فنية هى تناوله المتخصص لفن الشعر ، وتجويده لأدائه ، دون أن يسقطه هذا فى الكذب والتكلف فقد أثر عنه انه كان ينفق سنة كاملة فى نظم القصيدة من مطولاته ، لذلك سميت قصائده بالحوليات وقد يكون فى هــذا الخبر بعض مبالغة ، لكنه يشير الى حقيقة رأينا عليها أمثلة كثيرة فيما درسنا من شعره ، هى حرصه الكبير على انتخاب لفظه ، واتقــان ايقــاعه وتنغيمه ، وخياله التصويرى الخصيب ، واختياره لزوايا مبتكرة ينظر منها الى التجارب والموضوعات التى تداولها سائر شعراء الجاهلية ، الأمر الذى يضمن لنا فى شعره الطرافة والأصالة والتنويع والفنان الذى يستطيع أن يجمع

بين المضمون الطبيعى الصادق الذى لا زيف فيه ، والمغزى الأخلاقى الرفيع والرسالة الاجتماعية النبيلة التى تفيض مرحمة انسانية ، والتناول المبتكر الجديد ، والأداء المتقن المجود ، يبلغ بلا شك أعلى قمم الفن ، ويعطينا من المتعة الكاملة والاشباع الفنى التام ما لا يعطينا الفنان غير المتخصص مهما يكن صدقه ، ومالا يعطيناه الفنان الذى قد يساويه فى اجادة ادائه ولكنه يهبط عنه فى قيمة رسالته الأخلاقية والاجتماعية ، مثل أبى نواس

نحن اذن لا نجعل الحكم الأخلاقى الاجتماعى هو حكمنا الأول على الانتاج الفنى ، لكن نجعله حكمنا الأخير نعنى بهذا اننا لا نطبق هذا المقياس للتمييز بين الفن وغير الفن ، لكننا نطبقه لتحديد مرتبة الانتاج المعين بين مراتب الفن المتصاعدة [1] فلا نحله الذروة العليا الا اذا جمع بين صدق الانفعال ، وجودة الأداء ، ونبل الرسالة سبب آخر أصرح بأهميته عندى فى تفضيل زهير ، هو مجرد الكم فزهير قد قدم لنا من القصائد الجيدة الممتعة عددا لا يجاريه فيه شاعر آخر ، فلست أعرف من شعراء الجاهلية — حتى ملكهم امرىء القيس — من خلف لنا سبع قصائد طويلة فى نفس الجودة مع الطول . هذا خلاف عدد آخر من المقطوعات والقصائد التى لا تبلغ نفس الجودة

هذا كما يرى القارىء تصريح منى بأنى أدخل الكم فى حسابى حين أرتب الشعراء مراتب ليس هذا لأنى أوثر الكم على النوع بطبيعة

---

(١) انظر شرحنا لهذا المقياس فى الصفحات ٧٤ ــ ٧٧ من كتابنا « عنصر الصدق فى الأدب » ، سنة ١٩٥٩ ، وانظر تحديدنا لمسئولية الفنان الأخلاقيــة فى الصفحات ٧٥ ــ ٩٢ من كتابنا « طبيعة الفن ومسئولية الفنان » ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٦٤

الحال ، فلا يزال للنوع المحل الأول فى التقدير ، ولكنى اذا وجدت شاعرين متساويى الجودة ، ووجدت أحدهما قد أعطانا عددا أكبر من الأعمال الفنية المرضية ، رفعته فوق الآخر درجة أو درجات فلست أوافق الذين يقولون ان الشاعر أو القصاص الفلانى فى الأدب الفلانى قد بلغ ذروة المكانة الشعرية أو القصصية بقصيدته أو قصته الفلانية التى لم ينشىء غيرها وأنكر أقوى انكار قول من قالوا مثلا ان شكسبير لو لم يخلف لنا سوى « هاملت » لكفت هذه المسرحية الشعرية الواحدة فى ابلاغه ما بلغ من المنزلة العليا فى شعر البشرية . بل أرى أن من أهم الأسباب التى تقدر لها شكسبير تقديرنا الخاص الذى لا نمنحه شاعرا آخر غيره ، عدد الأعمال الممتازة التى أورثناها

الفصل الرابع عشر

دقائق التنغيم الصـــوتى

الحـــزن الرثاء

نعود من ديوان زهير الى المفضليات لنبدأ دراســة القصــيدة رقم ١٢٦ ، وهى عينية أبى ذؤيب « أمن المنون وريبها تتوجع » تجد هذه القصيدة أيضا فى « ديوان الهذليين » الذى طبعته دار الكتب بين سنتى ١٩٤٥ و ١٩٥٠ ، ونشرت الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة نسخة مصورة عن طبعته المذكورة سنة ١٩٦٥ ، وهى فيه القصيدة الأولى .

والقصائد الجاهلية التى درسناها فى سائر هذا الكتاب نظمت قبل الاسلام ، أما هذه العينية فقد نظمت بعد الهجرة بما يقرب من عقدين من السنين لكن العصر الجاهلى بمعناه الأدبى لم ينته بمجرد ظهور الاسلام ، بل استمرت التقاليد الفنية الجاهلية تسود قسما عظيما من الشعر العربى بعد ظهور الاسلام أجيالا كثيرة ، وذلك لسببين أولهما استمرار جزء كبير من العقلية الجاهلية بل التقاليد والعادات والأحوال الاجتماعية الجاهلية برغم حرب الاسلام عليها ، فلم يستطع العرب التغلب عليها الا بعد جهاد طويل ، وصدق رسول الله حين أعلن فى فتح مكة انهم انتهوا من الجهاد الأصغر وبدأوا الجهاد الأكبر ، جهاد النفس وثانيهما افتتان العرب بالفن الشعرى الجاهلى الى درجة جعلت تقليده غاية المراد

لدى كثيرين منهم ، على الرغم من تبدل الظروف التى ولدت ذلك الفن وبررته

وسنرى ان هذه القصيدة بمضمونها الفكرى والعاطفى وأدائها الفنى تنتمى الى العصر الجاهلى ، باستثناء الشطر الأول من البيت الأول ، الذى تدخله فكرة اسلامية وفيما عدا هذا الشطر الوحيد نجد القصيدة جاهلية محضا فى روحها العامة وموقفها الفكرى والعاطفى من تجارب الحياة وحتم الموت ، وفى موضوعاتها وخيالها التصويرى وثروتها اللفظية وتراكيبها اللغوية لكن نظرا لقرب عهدها من العصر التاريخى الجاهلى نرجع هذه الظواهر الى أول السببين الذين ذكرناهما دون الثانى

وفى دراستنا للقسم الأول من هذه القصيدة ، وهى أبياتها الخمسة عشر الأولى التى سنتناولها فى هذا الفصل ، نريد أن تتعرف عاطفة جديدة من عواطف الشعر الجاهلى أو هى بالأحرى عاطفة لم نشر اليها الا اشارة سريعة فى البيتين الأخيرين من مسمية الجميح التى درسناها فى الفصل الثانى عشر ، وهى عاطفة الحزن لموت الشخص الحبيب الى القلب ، العزيز على النفس كما نريد فى نفس الوقت أن تتخذ هـذه الأبيات مجالا نزيد فيه طريقتنا الخاصة فى دراسة الشعر القديم تدقيق نظر وارهاف سمع ، حتى نزداد خبرة بدقائق الارتباط العضوى بين المضمون والشكل فى الشعر العربى القديم

فطريقتنا هذه كما رأى قارىء كتابنا قائمة على الربط الوثيق بين مضمون الشعر وشـكله ذلك اننا نعتقد ان أفدح خطأ يرتكب فى دراسة الشعر هو أن يفصل بين مضمونه وشكله ، أو بين ما سماه القدماء معناه ولفظه ، وهذا ما فعله معظم نقادنا القدامى ، وما لا يزال يفعله كثيرون من نقادنا المحدثين

هذا الفصل الخاطىء لا يرتكبه الذين يفضلون اللفظ على المعنى وحدهم ، فلا يرون فى الشعر الا الألفاظ الجزلة الفخمة ، أو الألفاظ الحلوة الرقيقة ، ويبررون تفضلهم هذا بأن يقولوا ان المعانى متاحة للجميع ، وانما يتمايز الشـعراء بمقدرتهم على نظمها فى ألفاظ رائقة مختارة بل يقع فيه أيضا من يفضلون المعنى على اللفظ ، ويظنون انهم بهذا التفضيل يثبتون رجاحة عقلهم وامتياز ذوقهم ويدللون على انهم ليسوا ممن يأخذهم بريق الألفاظ وبهرجها

كلا الفريقين مخطىء ، لأن العلاقة بين المعنى واللفظ فى الشعر ، كالعلاقة بين المضمون والشكل فى الفن الحق جميعه ، هى علاقة جوهرية جذرية ، لا علاقة عرضية سطحية وقد نفينا فى موضع سابق أن تكون هذه العلاقة كالعلاقة بين الحسناء وثوبها ، أو بين السائل وانائه ، بحيث نستطيع أن نتصور امرأة فاتنة الحسن فى أسمال بالية ، أو امرأة منفرة القبح فى ثياب بديعة « القماش » والنسج والحياكة ، ونستطيع أن نتصور خمرا غالية نفيسة فى اناء رخيص ، أو خمرا رخيصة فى اناء نفيس ، دون أن تؤثر طبيعة الثوب أو الاناء فى طبيعة المرأة أو الخمر ، وان أضافت اليها تحسينا أو تقبيحا عرضيا طارئا بين المضمون الشعرى والشكل الشعرى ارتباط عضوى تام بحيث لا تتحقق الحياة لأحدهما بدون الآخر ، فهما يتكونان معا ، ويتشكلان معا ، ويولدان أى يبرزان الى عالم الوجود معا

لا نريد هنا أن ندخل فى المسألة المشهورة هل يمكن الانسان أن يفكر بدون لفظ ؟ أى هل يمكن أن تدور بذهنه أفكار دون أن تصحبها ألفاظ لغوية تعبر عنها ؟ وحسبنا أن نقول ان هذا ان تحقق فى عالم

التفكير الذهنى ، فهو لا يتحقق فى عالم الخلق الفنى فالمضمون الفنى لا يوجد البتة ، بل لا يبدأ فى التكون ، الا حينما يبدأ فى التشكل فى الألفاظ والايقاعات والتنغيمات الملائمة لأدائه حقا انه قد يسبقه انفعال ما ، أو فكر ما ، لكن هذا الانفعال والفكر لا يبدآن فى التهيؤ الفنى الذى يدخلهما عالم الوجود الفنى الا ببداية عثورهما على الأداء الكفيل بتمثيلهما وتخليدهما فى صورة باقية تنقلهما الى المستمع أو القارىء وتثير نظيرهما فيه وتعطيه المتعة الخاصة التى نحصل عليها من سماع الفن الشعرى أو قراءته

وليست عملية الخلق الشعرى التى يقوم بها الشاعر الا محاولة لتحقيق المضمون بالبحث عن الشكل الذى يحققه ولولا اللفظ لما ولد معناه ، ولولا المعنى لما كانت هناك حاجة للفظ ومنذ اللحظة الأولى التى يبدآن فيها بالتكون يؤثر أحدهما فى الآخر علوا وهبوطا ، وطولا وقصرا ، وتركيزا وتفشيا ، واهتزازا وسكونا ، بحيث يؤدى أقل تغيير فى أحدهما الى تغيير جوهرى فى قرينه وتوأمه والشاعر حين يعود الى لفظه ليزيده تجويدا ، انما هو يعود فى حقيقة الأمر الى معناه ليزيده دقة وعمقا

حقا اننا لغرض تسهيل الدراسة ربما نميز — تمييزا مؤقتا — بين الجانبين ، فننظر فى المضمون ونحاول أن نزيده تفهما ، أو ننظر فى الشكل ونحاول أن نزيده استجلاء بارهاف الاستماع اليه وتحليل عناصره الصوتية وكمه الزمنى وصفاته الموسيقية لكن ان تركنا دراستنا هكذا ظل عملنا النقدى ناقصا ابتر ، انما يتم عملنا النقدى حين نعود بعد هذا التمييز المؤقت فنصل بين الجانبين ، وندقق النظر فى مدى ترابطهما وتبادلهما التأثير

من هنا نستطيع أن نضع تعريفا للشعر ومقياسا لمدى جودته الفنية ، فنقول ان الشعر هـو ما ارتبط مضمونه الفكرى والعاطفى وأداؤه اللفظى ، وكلما زاد هذا الترابط واقترب من الاتحاد العضوى التام الذى لا خلل فيه علت منزلة هذا الشعر فى مراتب الفن العظيم وازداد اقترابا من المثال وكلما قل هذا الترابط أو دخله خلل هبطت درجته ، حتى اذا وجدنا نظما ينفصم معناه ولفظه أبينا أن نسميه شعرا ، وألحقناه بالنظم الكاذب المفتعل الذى يزيد رنين لفظه على قيمة معناه ، أو الغث الردىء الذى يقصر لفظه الكسيح عن معناه الطموح

لسنا نعنى بهذا الترابط مجرد الملاحظات السطحية التى اكتفى بها نقادنا القدامى فكونت معظم بضاعتهم ، حين قالوا ان المعنى الشريف الفخم يحتاج الى لفظ قوى جزل ، وان المعنى الرقيق السهل يحتاج الى لفظ رشيق عذب ، وحين أدلوا بمثل هذه العبارات العامة وأكثروا من استعمال ألفاظ غامضة مثل الديباجة والحاشية والوشى والنسج والرونق والأسر بل نحن نعنى أشياء أدق من هذا بكثير ، وادخل الى بواطن الأفكار وخلجات العواطف ، والى دقائق الحروف والحركات والمقاطع والكلمات والتركيبات فى الفقرات والجمل ومجموع الأبيات . مما رأى القارىء عليه أمثلة فيما تقدم من فصولنا ، وما نرجو أن نزداد به خبرة وفحصا فى هذا الفصل .

فى استماعنا الى الشعر اذن ، لا نستطيع أن تتذوق جانبه الشكلى من ايقاع وجرس مؤتلفين فى النغم ، تذوقا صادقا يحقق المتعة الفنية الرفيعة ، الا اذا ربطناه بجانبه المضمونى ، من فكرة يحملها الشاعر الى سامعه ، ومن انفعال يحاول أن ينقله اليه وأن يعديه بعدواه وهـذه

حقيقة تصدق على جميع الأشعار ، ولكنها فى اعتقادنا الشخصى آشد انطباقا على شعرنا القديم فى قرونه الأولى ، حين كان الشاعر يخلق انتاجه بالنطق والتفوه المسموع ، منها على الأشعار التى ينتجها أصحابها كتابة صامتة بقلم أخرس على ورق جماد

فلنذكر دائما ونحن نقرأ شعرنا القديم ان الشاعر كان ينتجه بأن يلوكه فى فمه ، ويدير حروفه وحركاته ، ومقاطعه وكلماته ، فى جميع أعضاء جهاز النطق ، منذ أن تتكون الأصوات فى أقصى الحنجرة ، الى أن تخرج من الشفتين والأنف وواضح تمام الوضوح ان هذه الأعضاء الحية ، المكونة من لحم ودم وعظم وأوتار وغضاريف وعضلات ، كانت تهتز اهتزازا دقيقا ينطبق على دقائق الانفعال الذى كان يعانيه الشاعر أثناء تحقيقه لفكرته وابرازه لعاطفته لذلك كان مضمونه يخرج منها منصهرا بحرارة هذا الأتون الفكرى العاطفى الحى ، ان كان شاعرا صادق الشاعرية ، حتى ان لم يع هو ذلك أو يحاوله عمدا فما بالك به اذا كان شاعرا ذا خبرة ودربة ، وذا وعى فنى عامد

اننا حين نجيد الانصات الى كلام الناس الحى ، الذين نلقاهم فى حياتنا اليومية ، نجد انهم حين يشتد بهم الانفعال ، وان لم يكونوا شعراء ، يتخذ كلامهم أنماطا من الايقاع والتنغيم تتموج مع اهتزازهم القوى ، وتتراوح بين الشدة والخفوت ، والحدة والعمق ، والطول والقصر ، تراوحا يساير تقلبات انفعالهم [1] فلنذكر أن هكذا كان ينتج الشعراء القدامى شعرهم ، بالنطق الجاهر والتفوه المسموع ،

---

(١) شرحنا هذه الحقيقة وضربنا أمثلة عليها فى الصفحات ٢٧ ــ ٣٨ من كتابنا « قضية الشعر الجديد » ، القاهرة ١٩٦٤

ولنربط بين مضمون انتاجهم من فكرة وعاطفة ، وبين تشكيله اللفظى فى مختلف عناصره اللفظية وقيمه الصوتية حتى نصل الى هذه العلاقة الحية العضوية التى ذكرنا ، فنكون بذلك قد « درسنا » شعرهم حقا

من هذا كله تتضح لنا الأهمية العظيمة للطريقة التى تقرأ بها الشعر ، وكيف ينبغى أن تكون قراءة دقيقة حساسة تمثل دقائق الاهتزاز الفكرى والعاطفى الذى سجله الشاعر بشعره ، فتتجاوب معه تجاوبا متفاهما متعاطفا وتتموج معه تموجا طبيعيا صادقا . ذلك ان سببا من أهم الأسباب التى صرفتنا عن استكشاف الدقائق الصوتية فى شعرنا القديم ، ومدى اتحادها العضوى مع مضموناتها ، تلك الطريقة الخطابية الفجة التى كنا نقرأ بها الشعر ونلقيه فى المحافل وعلى أسماع المتعلمين

يقوم الخطيب أمام جمهوره ، أو المعلم أمام تلامذته فيهم بالقاء قصيدة من الشعر ، فاذا به تتخذ سحنته سمة الجد والوقار ، وتتعقد أساريره فى تقطيب التعاظم والاستعلاء ، ويشد أوتار حنجرته ويعقد فكيه ويضم شفتيه ضما شديدا ، ثم يطلق صوته فاذا هو قطع من الصخر تنهال على آذان سامعيه ، فهو يأخذه بأقصى ما يستطيع من التفخيم والتضخيم ، ولا يكتفى بأن يعطى مخارج الحروف قيمتها الصوتية الصحيحة بل يبالغ فى تضخيمها حتى يكسبها من البروز اضعاف ما يجوز لها ويطرب سامعوه ذوو الذوق الفج لكل هذا الضجيج الكاذب والطنطنة الجوفاء ، ويظنون أن هكذا ينبغى أن يقرأ الشعر ، فيلهبون أكفهم بالتصفيق ويبحون حناجرهم بالاستعادة

هذا الالقاء المصطنع المبالغ فى التضخيم صرف المتأدبين عن الاستماع الصحيح الى ما نظم فى العصور الأولى من شعر عربى صادق لا يؤدى

صدقه العاطفى بهذا الالقاء الكاذب ، وأصم آذانهم عن أن تنصت الى النبرات الدقيقة الحية ، النبرات العظيمة التنوع والغنى ، للعواطف الصادقة التى يحفل بها تراثنا الشعرى ، وحول الشعر كله الى تهريج وضجيج وجأر وخوار

ربما يقول بعضهم ان هذا الالقاء يصلح على أى حال لنوع من الشعر هو شعر الحماسة والحرب لكن خطباءنا فى مبالغتهم السخيفة فى تضخيم أصواتهم ، وتفخيم القائهم ، وشد حناجرهم وأشداقهم ، والتلمظ بحروفهم ومقاطعهم ، يفسدون هذا الشعر الحماسى الحربى نفسه ويقضون على ما فيه من دقيق النبرات وتنوع الوسائل الصوتية ، ان كان شعرا صادقا جيدا فى موضوع الحماسة والحرب ، مثل القصيدتين اللتين درسناهما فى فصلنا الثانى عشر للجميح الأسدى ويزيد بن الحذاق الشنى [1] فهل تظن أن خطيبا يلقيهما هذا الالقاء الذى وصفناه يستطيع أن يلتفت أو يلفت سامعيه الى ما رأينا فى كلتيهما من دقائق التموج والاهتزاز ، وتقلبات الفكر وظلال الانفعال ؟

كانت هذه هى طريقة القائنا للشعر الى عهد قريب جدا ، بل هى لا تزال الطريقة المفضلة فى الكثير من محافلنا الشعرية فلما بدأت غثاثتها تتضح ، وبدأت الأسماع الحساسة تنفر منها ، ماذا لقينا بعدها ؟ كان داهية الدواهى ان منشدى الشعر بيننا هجروا الطريقة الخطابية الى طريقة مبتدعة لا تقل عنها كذبا وتكلفا ، وان كانت على الطرف النقيض منها نعنى القراءة الرقيقة المسرفة فى الترقيق ، الهامسة

---

(١) انظر مثالا آخر حللناه فى مقالة بمجلة «الثقافة» ١٩٦٤/١/٢٨ ، وهو ابيات المتنبى المشهورة فى المجد الحربى ، من قوله « ذر النفس تأخذ وسعها قبل بينها » الى قوله « تداول سمع المرء أنمله العشر »

المتهالكة فى الهمس ، التى يكاد فيها منشد الشعر يذوب رقة وتهالكا وضعفا الى حد تغثى به النفوس السليمة ولا ترضى عنه الا الأذواق المريضة

فاذا أتيح لك أن تنظر الى أحد المنشدين الذين يتبعون هذه الطريقة الجديدة فى قراءة الشعر وجدت أمرا عجبا وجدته هو أيضا يحتفى للالقاء احتفاء خاصا ، يختلف جدا عن احتفاء الخطيب المتشدق المتعاظم ، لكنه لا يقل عنه تكلفا وزيفا فهو يأخذ سحنته بأمارات الرقة البالغة والحنان الذائب ، ويشرد بعينيه فى الأفق البعيد كأنه حالم أو مسحور لم يفق بعد من حلمه أو مس سحره ، ويغلق جفونه ثم يفتحها برقة ناعمة ورفيف يحكى رفيف أجنحة الفراشة ، ويصدر صوته الخفيض الخفيض فاذا به مبالغ فى النعومة والهمس ، معرق فى الحلاوة التى تقطر عسلا ، كأنه يناجى طفلا نائما يخشى أن يوقظه ، أو كأنه يخاطب جنيات العالم المسحور بعيدا بعيدا فوق قمم الضباب والأوهام

هذا ما يظنونه تجديدا ، ويعالجون به تطرف الخطابة المفخمة ، فيتطرفون فى نقيض لا يقل افسادا للشعر الصادق ربما يظن بعضهم ان هذه الطريقة الرومانسية المسرفة تصلح على أى حال للشعر الرقيق الحزين ، أو للغزل ذى الشكوى والمناجاة لكننا نزعم ان هذه الطريقة باسرافها فى التهالك والمرض العاطفى تفسد هذا النوع نفسه ولا توفيه حقه من دقائق الايقاع والنغم ان كان صادرا عن عاطفة صادقة لا عن تكلف سقيم (١)

---

(١) ضربنا على هـذا مثالا بتحليل أبيات المتنبى المشهورة « عيد بأية حال عدت يا عيد » الى قوله « وجدتها وحبيب النفس مفقود » فى مقالة « بمجلة « الثقافة » ١٩٦٤/٢/٤

كيف نريد أن يقرأ الشعر اذن ؟ نريد أن يقرأ بطريقة طبيعية لا تكلف فيها ولا مبالغة ، لا فى تضخيم يضخم كل أبياته وأصواته ولا فى تنعيم ينعم كلها وحين نقول « طبيعية » فلسنا نعنى أن تكون هادئة باردة ، أو فاترة محايدة معاذ الله أن نعنى ذلك ، فالشعر — وبخاصة شعرنا القديم — يتطلب دائما حرارة التمثل والاستجابة ، لكننا نريدها حرارة طبيعية تتجاوب مع مضمون الشعر تجاوبا دقيقا ، مع ارتفاعه وانخفاضه ، وشده وارخائه ، وأنينه وبحّته ، واحتداده وجشّته ، واسراعه وابطائه ، وغليانه ثم كظمه ، والقصيدة الصادقة تتراوح بين هذه الحالات المختلفة فى أبياتها المتعاقبة ، كما سنشرح بعد قليل

القراءة الطبيعية اذن هى التى تجاوب المضمون مجاوبة صادقة غير متكلفة ولا مسرفة ، وتتمثل تجربة الحياة الواقعة التى ينبع منها هــذا المضمون ، فلا تتكلف أسلوبا معينا من الالقاء تخضع له القصيدة كلها ، اما بالتفخيم الخطابى ، واما بالترقيق المريض ، واما بالبرود المميت لكن نكتفى بما تقدم من شرح عام ، فلسنا ممن يحبون أن ينفقوا فصلهم كله فى الجدل النظرى والاحتجاج الذهنى ، لأننا نرى هذه الوسيلة قليلة الجدوى فى تبصير القارىء واقناعه ، ونؤثر أن نسند قضايانا عــلى أمثلة عملية ، بدراسة نص معين ندعــو القارىء الى انعام النظر فيه وارهاف الاستماع له ، ومنه نستخرج أحكامنا ونرسل دعاوانا فلنأت الآن الى مرثية أبى ذؤيب الهذلى

وأبو ذؤيب — واسمه خويلد بن خالد — شاعر ولد فى الجاهلية وأدرك الاسلام فأسلم وحسن اسلامه ومرثيته هذه تدور على تجربة فظيعة ، فهو لم يمت له ولد واحد ، بل هلك أولاده الخمسة ، وتعاقب موتهم فى سنة واحدة أما كيف حدث هذا فأنهم كانوا قد ذهبوا من

موطنهم فى الحجاز ، حيث قبيلة هذيل قرب مكة ، الى مصر ، فأصابهم الطاعون ونحن نعرف من التاريخ ان طاعونا عظيما أصاب مصر فى سنة ١٨ هجرية ، وهذا يساعدنا على تأريخ القصيدة (ونحن مدينون فى هـذا الى المستشرق سير جيمز ليـال ، فى تعليقاته على قصائد المفضليات) وهذه هى الأبيات التسعة الأولى منها

١ ــ أمِن المَنون وريبها تتوجّع ؟	والدهرُ ليس بمُعتِبٍ من يَجْزَعُ
٢ ــ قالت أُمَيْمة : ما لِجسمك شاحباً	منذ ابتُذِلْتَ ، ومثلُ مالك ينفع ؟
٣ ــ أم ما لجنبك لا يلائم مَضْجَعًا	إلا أَقَضَّ عليك ذاك المضجع !
٤ ــ فأجبتها أمّا لجسمى أنّه	أودى بَنِيَّ من البلاد فودّعوا
٥ ــ أودى بنىَّ ! وأعقبونى غُصَّةً	بعد الرقاد وعبرةً لا تُقلِع
٦ ــ سبقوا هَوَىَّ وأعنَقوا لهواهمو	فتُخُرِّموا ، ولكل جنبٍ مصرع
٧ ــ فغَبَرْتُ بعدهمو بعيشٍ ناصب	وإخالُ أنّى لاحقٌ مستتْبَع
٨ ــ ولقد حرصت بأن أدافع عنهمو !	فإذا المنيةُ أقبلت لا تُدفع
٩ ــ وإذا المنيـة أنشبت أظفارَها	ألفيتَ كلَّ تميمة لا تنفع

فلنفكر برهة فى حال أب يموت ولده ، ويكون هذا الأب شيخا قد أصابه الكبر ، ويكون ذلك الولد قد شب ونضج وأثبت رجولته (والشراح القدماء يروون لنا ان أبناء أبى ذؤيب كانوا رجالا ولهم بأس ونجدة ، وقد كانت هجرتهم الى مصر مع الجيش الاسلامى لفتحها) واطمأن الأب الى أن ابنه هذا ، بعد ما عانى فى تنشئته وتربيته وحمايته والحفاظ عليه السنين الطوال ، قد رسخت قدماه فى الحياة ، وانه سيخلفه ويعيش بعده ، ويحمل اسمه ويحيى ذكره فهو عزاؤه الأكبر حين تفجأه

فكرة الموت ، ويتذكر انه هالك لا محالة بعد عدد قليل من السنين لن يطول

وهذا من أقوى الأسباب لحبنا لأبنائنا ، اننا نعلم اننا ميتون ولن نستطيع الخلود فى هذه الدار ، فاذا تركنا ولدا يحيى بعدنا ويحمل اسمنا ففى هذا لنا نوع من العزاء هذا هو النوع الوحيد من الخلود المادى الدنيوى الذى نستطيعه ، أن نخلد فى أبنائنا الذين هم نطفة من اجسامنا أو قطعة من أصلابنا واستمرار لعرقنا والذين يحملون اسمنا ويزيد هذا الشعور فينا كلما علت سننا فى الشيخوخة وأشرفنا على نهايتها المحتومة ، اذ ذاك يكون لنا فى أبنائنا عزاء كبير حين نتأملهم ونشهد قوتهم ورجولتهم ونفكر فى نجاحهم فى حياتهم وفى أعمالهم المشرفة وصفاتهم الطيبة ان كانوا مثل أولاد أبى ذؤيب فاذا فقدناهم فجأة فانعكست سنة الحياة التى تجرى فى الغالب بأن يموت الأب المسن قبل الأبناء الكبار ، فماذا نحس به من الانهيار ؟ وكيف نشعر كما لو ان جذورنا فى الأرض قد اقتلعت فصرنا كأعجاز نخل خاوية انقطعت صلتها بعروقها التى ترسخها فى التربة وتحمل لها عصارة الحياة أو جفت هذه العروق فلابد أن يتبعها جفاف الأعجاز وموتها بعد قليل

هذا الشعور الدقيق من الزعزعة العنيفة والانهيار المذهل هو ما يشعر به الوالد الشيخ الذى يموت ولده قبله وربما يستطيع القارىء ــ كما يستطيع كاتب هذه السطور ــ أن يحققه اذا تذكر بين من عرفهم فى تجاربه أبا شيخا فقد ولده فتذكر حالته وسلوكه وكلامه ومن عجيب ما أذكر ، أم انجليزية مات ولدها الوحيد فى الحرب العالمية الثانية ، فشبهت نفسها بشجرة اجتثت من جذورها فهى لا قرار لها ، مع انها لم تكن تعرف التعبير القرآنى

ولكن عد الآن الى أبى ذؤيب فى حالته الخاصة وهو فى كبره يأتى اليه النبأ بموت أحد أبنائه ، ثم ما يلبث أن يتلوه النبأ بموت ولد آخر ، فثالث فرابع فخامس هذا ان لم يصدمه النبأ بموتهم جمعا أو موت عدد منهم فى وقت واحد ، كما نعرف من استطارة عدوى الطاعون وابطاء ارسال الأنباء فى تلك العصور القديمة الى أى مدى يصل شعوره بالزعزعة والانهيار وماذا ننتظر من مثل هذا الأب الشاعر حين ينظم قصيدة يضمنها استجابته لتجربته هذه البالغة الشناعة ؟ الا ننتظر منه أن تكون استجابته عنيفة شديدة التزعزع والاهتزاز ؟

بلى ، وهذا ما سنجده فى أبياته اذا أحسنا النطق بها والاستماع لها لكن نسأل أولا أى نوع من التعبير عن التزعزع ننتظر ؟ أما ان كنا ننتظر النوع الرخيص المبالغ فى التهويل ، الذى يطير فيه ناظمه الى الأكليشيهات المطروقة المبتذلة ، فيدعى ان الكون كله قد تزعزع واضطرب لوفاة من توفى ، وان نظامه قد اختل ، وان عقد الأفلاك قد انحل ، وان النجوم قد تساقطت والشهب قد تهاوت ، والشمس قد انكسفت ، والأرض قد تفجرت براكينها وزلزلت زلازلها ومادت جبالها (وهذه كلها صور قد نقلناها عن قصائد متعددة تكرر هذه العبارات المرصوصة) — ان كنا ننتظر مثل هذا من التهويل الكونى الذى يكثر فى الرثاء الكاذب المفتعل ، والذى يلجأ اليه أكثر شعرائنا المقلدين ولا يعرفون سواه وسيلة لتصوير كارثة الموت ، وفداحة الخطب [1] ، فاننا لن نجد شيئا من هذا عند أبى ذؤيب

---

(١) سبق أن نقدنا هذه الظاهرة فى الصفحات ٣٢٨ — ٣٤٤ من كتاب « ثقافة الناقد الأدبى »

أما الذى نجده عنده ، فتعبير صادق بسيط شخصى عظيم الشخصية ، يقتصر على أب محزون قابع فى ركن من أركان بيته ، الى جانبه امرأة واحدة تحاول أن تخفف من ألمه ، فيرد عليها ويناجى نفسه وينفس عن انفعاله بأسلوب يعبر عن اهتزازه هذا لا بالتهويش والتهويل والادعاء المحض ، والتقريرات العارية ، ولا بحشد الأكليشيهات المعروفة المألوفة ، بل تعبيرا عضويا دقيقا بايقاعه وجرس ألفاظه وتنعيم جمله فايقاعه وجرسه ونغمهما ، حين نحسن النطق بها ونتقن الاستماع لها ، وحين نسمح لكياننا بأن يهتز معها فى مجاوبة فنية صادقة التعاطف ، عميقة التفاهم ، تعبر عن حالته ، لا بمجرد معانيها اللغوية ، بل بدقيق ما تتخذ من حروف وحركات ، ومقاطع وكلمات ، فى انسجام عضوى تام مع تقلبات فكرته وتموجات عاطفته وهذا ما نرجو أن نوفق الى استجلائه الآن فى فصلنا هذا ، طامعين فى أن يسايرنا القارىء ويبذل معنا جهد المشاركة الذى ينتظر منه ان أراد أن يحسن دراسة الشعر ومتابعة النقد

وأول ما نود أن يلتفت اليه القارىء من الجانب اللفظى لهذه الأبيات هو رويّها وقد شرحنا فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ما لحرف العين من طعم مر ، ولكن لنلتفت الآن الى ما لوقعه على الأذن من قرع خاص عنيف قوى الوضوح ، قوى التمثيل لانفعال الروع ، والجزع ، والفزع ، والهلع ، كبير الملاءمة لمشاعر التوجع ، والتفجع ولعل هذا هو السبب الذى جعل كل هذه الألفاظ اللغوية تختتم بحرف العين !

هنا نذكر القارىء بما قدمناه من احتياط فى فصلنا الثانى ، لئلا يعتقد اننا نعنى ان كل كلمة عربية يرد فيها حرف العين فهى تحتوى على طعم

مر ، أو تدل على انفعال موجع مفزع مروع ، فيسألنا عن العسل والعذوبة وأمثالهما ! فنحن انما نتحدث عن هذه الألفاظ التى عددناها ، والتى نعتقد ان كل قارىء سيوافقنا على ما ادعيناه فيها اذا كرر النطق بها والتفت الى موقع العين منها بضع مرات والذى نستطيع أن نؤكده على أى حال هو طعم العين ووقعها حين تأتى رويا للقصيدة ، فانها ترتبط ارتباطا قويا بالانفعالات والمشاعر المذكورة حتى هنا لا ندعى ان كل قصيدة عينية فلابد أن تؤدى هذه الانفعالات ، ولقد شرحنا اختلاف وظائف الحروف باختلاف مواقعها من الكلمات والقصائد ، انما نعنى حقيقة لا نرى كيف يشك فيها قارىء مطلع ، وهى ان العين حين تأتى رويا لقصائد الرثاء والحزن والخوف يكون لها ارتباط قوى بمضمون القصائد ، وفعل قوى فى خلق الجو الانفعالى الذى يبتغى الشاعر أن يهيئه ، ومن هنا ورودها رويا لكثير من أروع المراثى القديمة وأصدقها ، ورويا لكثير من القصائد القديمة التى تعبر عن الحزن أو الخوف والتى تؤثر فينا تأثيرا قويا ويكفى أن يجهر القارىء بنطق الكلمات التى تختم الأبيات التسعة السابقة ، واحدة بعد واحدة ، ويتأمل لوكنها فى الفم وقرعها للأذن ، وعليه فى النطق بها أن يشبع الضمة اللاحقة بها حتى تصير واوا تطيل النغم وتردده

تتوجعو . يجزعو ينفعو . مضجعو . ودعوا تقلعو مصرعو. الخ..

اذا كان القارىء قد استجاب لرجائنا ونطق بهذه الألفاظ جهرا ، فما نشك فى انه قد أدرك تماما ما نعنيه وتحقق من صحته

أعد الآن قراءة الأبيات كلها جهرا ، ملتفتا فى كل منها الى أثر روى العين حين يجىء جرسا ختاميا للبيت ، ومتتبعا تعاقب هذا الجرس فى

البيت بعد البيت بعد البيت وما يحدثه هذا التعاقب من ترديد الصدى وبناء الهيكل العاطفى العام فى وحدة شاملة تبنى لبنة لبنة ، وتشتمل فى داخلها على ما سنرى من دقائق التقلب الفكرى والتنويع العاطفى

والآن ندرس الأبيات لنفعل ثلاثة أشياء تنظر فى مضمون كل بيت من فكرة وعاطفة وننظر فى جانبه اللفظى من حروف وحركات ومقاطع وكلمات رابطين اياه بمضمونه ربطا عضويا حيا وننظر أخيرا فى أثر كل بيت فى الاضافة الى المضمون الكلى جزءا بعد جزء ، لبناء الوحدة الفكرية والعاطفية المنسجمة ، وأثره فى تنمية الجانب اللفظى تفصيلا بعد تفصيل حتى يتكون من مجموع الأبيات الشكل الشامل الذى يحتوى جميع العناصر المضمونة فى القطعة الشعرية فى انسجام نهائى فكرى وعاطفى ولفظى

فى البيت الأول

١ ــ أمن المنون وريبها تتوجع ؟ والدهر ليس بمعتب من يجزع[1]

نجد هذا الشيخ المسن ، هذا الأب الذى رزىء ذلك الرزء الجلل بموت أبنائه الخمسة فى عام واحد ، يصر برغم ذلك على المقاومة ، ويحاول الظهور بمظهر التماسك لا يبـدأ قصيدته بالثورة ، ولا بالتفجع ، بل يبدأها بجهد قوى فى التصبر والتعزى ذلك انه يعتقد ان وقار سنه لا يناسبه اظهار الوله والتصريح بالحزن وهو يتلمس الى ذلك التجلد مختلف الوسائل فى شطره الأول يخاطب نفسه بحجة دينية وفى شطره الثانى يخاطبها بحجة عملية

---

(١) المنون = المنيـة ، أو الدهر وعلى المعنى الثانى يروى « وريبه » معتب = مرجع اليه ما سلبه اياه ، والعتبى المراجعة

فالشطر الأول يقوم على نبرة متعجبة مستخزية مما تهم به نفسه من ابدائه الوجع في صيغة الاستفهام الاستنكارى يقول لنفسه ان ابداء الوجع من ريب المنون أمر لا يليق به وهذه حجة استمدها من الدين الجديد الذى آمن به فصدق الايمان فلا شك ان الفكرة التى يسوقها الى نفسه فى هذا الشطر هى الفكرة التى تعلمها العرب من هذا الدين بعد ان كان شعراؤهم فى أغلب الأوقات لا يذكرون حتم الموت الا ثائرين عليه برمين به أو متشائمين يائسين ، معلنين سخطهم البشرى على هذا القدر الغاصب ، متوقعين لا شىء الا العدم التام بعد الموت ، تعلموا من عقيدتهم الجديدة ان الموت من أمر الله وتقديره ، وانه يوفى نفوسهم الى بارئها ، فخليق بهم اذن أن يقبلوه ويرضوا به

لكن هذه الحجة الدينية لا تكفى لجلب العزاء اليه ، وأنّى للعقيدة الجديدة ، التى تطالب الانسان بسلوك مثالى ، أن تتغلب بهذه السرعة — فى أقل من جيـــل كامل — عـــلى عادات فكرية صاغتها القرون ، ووطدتها المؤثرات الجاهلية الثقافية والمادية واذ تخفق هذه الفكرة فى جلب العزاء المنشود فى الشطر الأول ، يحاول الشاعر فى شطره الثانى أن يتلمس عزاء آخر ، ليس عزاء دينيا ، بل هو مأخوذ من الحكمة العملية التى عرفها الجاهليون من قبل الاسلام ، والتى تعرفها الانسانية من حياتها اليومية العادية وهى ان ابداء الجزع من صرف الدهر لن يفيد شيئا على أى حال ، فالدهر اذا رأى جزعنا لن يرق قلبه فيندم على ما فعل بنا فيعيد الينا ما أخذ منا فما فائدة الجزع اذن ؟ أو ليس الأخلق بالانسان ، والأليق بكرامته وجلاله ووقاره ، أن يكتم حزنه فلا يسمح له بالظهور ؟ بلى ، وهذا هو رد الانسان الوحيد على تلاعب القدر به ونكايته فيه

وبهذا وحده يستطيع أن يثبت تعاليه على كل ما يرميه الدهر به ، فيحتفظ لنفسه على أقل تقدير بوقارها وكبريائها

هذه هى الأفكار التى تراود الشاعر فى شطريه ، وهذه محاولته القوية المكررة فى التماسك وعدم الاستسلام للضعف والانهيار ، وهى محاولة لها مدلولها العكسى ، فما كان يحتاج اليها لولا شدة تزعزعه من أثر الكارثة عليه ، وادراكه انه بعد كل ما أخذ به نفسه من جلد وكظم مقبل الآن على ثورة عاتية لن يستطيع لها كبحا ولكن انظر كيف يصوغ هذه الخواطر بعبارات عظيمة البساطة أولا ، شديدة الايجاز ثانيا

فلو حاولت أن تحل نظم البيت وتعيده نثرا لما استطعت أن تعيد ترتيب ألفاظه بترتيب أسهل ولا أكبر طبيعية من ترتيبه لها وانظر كيف تحول الأسلوب من صيغة الاستفهام الانكارى فى الشطر الأول ، الى صيغة الجزم اليائس فى الشطر الثانى ، لما تبين له عدم جدوى الطريقة الانكارية وانظر الى ابتداء الشطر الثانى بواو الاستئناف دلالة على ان الشطر الأول لم ينفعه فى محاولة التجلد

وتأمل كيف ان البيت ظاهره الهدوء وتكلف الوقار ، ولكن باطنه يغلى بالانفعالات المكبوحة كبحا قويا ، لكنها تحاول الانبثاق فى تقطيعات هذا الوزن لبحر الكامل ، وفى العينين الملتاعتين اللتين تختمان الشطرين وبحر الكامل كما شرحنا كثير الحركات السريعة المتتالية ، فالبحر نفسه لا يلائم محاولة التجلد التى يحاولها أبو ذؤيب ، ولو قد نحح فيها لاختار بحرا أكثر هدوءا وأقل حركة وأكبر سكونا ، كالطويل أو الخفيف

ثم انظر أخيرا كيف لا يزيد الشاعر فى سوق هذه الخواطر على هذا البيت الواحد لا يطنب ولا يكرر ولا ينساق فى ثرثرة هاذرة الى تصيد

الحكم وضرب الأمثال فى عبث الاحتجاج على صرف الزمان كما يفعل شعراؤنا المقلدون حين يلذ لهم ضرب الحكم والأمثال فى مثل هـذا المجال ، فيسفون ويهذرون ، ولا يتركون المعنى الواحد البسيط حتى يمطوه مطا ، ويقتلوه قتـلا فى أبيات متعددة ، دون أن يضيفوا الى مضمونهم شيئا قيما ، أو يأتوا بجديد فى الفكرة أو فى الصياغة ، انما هى أفكار مكررة معادة وأكليشيهات محفوظة قد سمعناها من قبل مئات المرات لكن ذلك الشاعر القديم الصادق الشاعرية ، الذى كان ينظم فى عصور أصالة الشعر العربى ، كان رائعا فى ايجازه ، اكتفى بذلك البيت الواحد ، وانتقل بعده الى شىء مختلف جديد فانظر الآن الام ينتقل فى بيتيه القادمين

١ ـ قالت أميمـة : ما لجسمك شاحبا منذ ابتذلت ؟ ومثل مالك ينفع[(١)]

٢ ـ أم ما لجنبك لا يلائم مضـجعا إلا أقضّ عليك ذاك المضجع ![(٢)]

ترك أبو ذؤيب محاولته العزاء وضرب الحكمة تركا سريعا ، لكنه لم يتركهما الى اعلان الثورة والانفجار مباشرة ، بل مهد فى هذين البيتين لما سيتلو فى الأبيات القادمة من اعلان الثورة واختار لتمهيده وسيلة قصصية بارعة فهو الآن يحكى لنا قصة ، فيستحوذ عـلى اهتمامنا

---

(١) الشحوب = التغير والهزال ابتـذلت = على البناء للفاعل ابتذلت نفسك ومات من كان يكفيك ضيعتك من بنيك مثل مالك ينفع = أى تشترى منه من يكفيك ضيعتك ويقوم عليها وفى قراءة = ابتذلت بالبناء للمجهول أى امتهنت ، يريد انه امتهن نفسه فى الأسفار والأعمال لأنه ذهب من يكفيه

(٢) اقض = صـار تحت جنبك مثل قضيض الحجارة ، وهى الحجارة الصغار

وتشوقنا الى معرفة ما حدث ، وهى الغريزة الاستطلاعية التى ينبع منها شغفنا بالفن القصصى فماذا كانت قصته ؟ كانت قصة بيتية أو « منزلية » بسيطة ، قصة « عائلية » متواضعة ، لكنها رائعة الصدق فى قربها من تجارب الحياة اليومية الواقعة فهو يروى لنا كيف جاءت أميمة هذه اليه ، تتصنع معاتبته على ما حل به من شحوب وما هو فيه من قلق وعدم استقرار

ونحن لا نعرف بالتأكيد من تكون أميمة هذه أهى أمة خادمة له ، طالت خدمتها له وصحبتها اياه فلها عليه دالة اللوم والعتاب ، أم هى زوجة ، أم تراها ليست زوجة فحسب بل هى أم أولاده الذين ماتوا أو أم بعضهم هى على أى حال امرأة شديدة القرب اليه ، قوية الحدب عليه ، عظيمة الحزن على ما أصابه ، تبذل جهدها فى التسرية عنه ، لكن تبذله بطريقتها الأنثوية الخاصة الماهرة فان كانت أما لأولاده أو بعضهم ، فهذا يزيد من روعة ما فعلت ، اذ يكون معزاه انها فى شدة حرصها عليه ورأفتها به واخلاصها له تناست حزنها العظيم بثكلها تناست هذا الحزن الذى لا يقل عن حزنه بل ربما يزيد ، فى محاولتها أن تسرى عن زوجها وأبى ولدها وليس فى هذا من غرابة ، فهى حقيقة نشهدها فى كثير من الزوجات الوفيات الى يومنا هذا ، لم تخل الانسانية فى عصر منهن لحسن حظنا العظيم وهى حقيقة تزيدنا تقديرا بل تقديسا لمنزلتهن فى العمران البشرى ، وتزيدنا شكرا لخالقنا أن أنعم علينا معاشر الرجال بهذه النعمة العظمى ، نعمة الزوجات الرقيقات الوفيات المضحيات المنكرات للذات ، مهما يصدر منا أحيانا معاشر الرجال من دلائل الجحود والعقوق ، أو أعمال البطر والغرور

فاستمع الآن الى ما تقوله أميمة كائنة من كانت ، ولاحظ ان الشاعر يصوغ حديثها صياغة درامية صادقة ، لا تقل اجادة وتركيزا وتشبعا بالمعانى والعواطف المتضاربة عن حديث مماثل الطول لشخصية درامية فى مسرحية عالية فانك اذا أجدت الانصات الى لهجتها وجدتها مزدوجة النبرة بين جزع لما أصاب جسمه من شحوب وجنبه من قلق ونبو عن المضاجع ، وبين محاولتها أن تخفى جزعها هذا تحت أسلوب تتصنع فيه الحدة عليه والغضب من سلوكه فصوتها يمزقه هذان الانفعالان المتعارضان انفعال الجزع من أجله ، وانفعال الخشونة المتصنعة عليه

عليك اذن أن تقرأ البيتين بهذه اللهجة المعقدة المزدوجة المتنازعة بين اشتداد تحاوله ورقة تخونك وتكسر صوتك ولكى تحسن أداء هذه اللهجة تذكر أسلوب حديثك الى ابن أو أخ صغير لك جرح يده مثلا ، فأنت تضمد له جرحه وتوبخه على بكائه وتتصنع الخشونة والشدة فى خطابه ، لكن صوتك بالطبع يتهدج بالرغم منك حنانا وينكسر عطفا على ما أصابه من ألم فاذا أحسنت قراءة البيتين فستجد انهما برغم وجود اللهجة المزدوجة فى كليهما ، تغلب على أولهما نبرة الخشونة ، لكن تغلب على ثانيهما نبرة الرقة

ففى أولهما تنجح أميمة فى الاحتفاظ بنبرة الشدة التى تتكلفها ، اذ تصيح به ما هذا يا رجل ؟ لماذا شحب جسمك هذا الشحوب ؟ أهذا شىء يليق بك ؟ « أنت عيل صغير ؟ » فاذا أنعمت النظر فى حديثها فى هذا البيت وجدته يقوم على ادعاء الجهل بسبب شحوبه هى اذن تدعى انها لا تعرف ان سبب تغيره وهزاله هذا هو موت أولاده ، لكنها لا تقتصر

على هذا الادعاء ، بل تمضى خطوة أخرى ، فتنسب شحوبه الى غير سببه الحقيقى ، وهى تعرف انه غير السبب الحقيقى ، فتدعى انه لم يسبب له هذا الهزال الا ارهاقه نفسه فى العمل

وما ان تعرض لها هذه الحيلة الجديدة فى التجاهل حتى تمضى فى استغلالها وتأكيدها ، فتزعم عليه أنه لم يسقه الى هذا الانهاك فى العمل الا بخاله وتقتيره على نفسه

فهو لتقتيره هذا لا يريد أن يستأجر أكرة أو يشترى عبيدا يقومون على خدمة ضيعته وتعهدها [1] بل يصر على أن يعمل كل الأعمال فى ضيعته بيديه هو ، مع ان عنده من المال ما يكفى لاستخدام العمال الذين يريحونه من كل هذا العناء ، فينجو من هذا التغير والهزال !

وهذا هو المعنى الكامل لقولها « ومثل مالك ينفع » ، فكأنها تقول له أيها الرجل البخيل المقتر على نفسك ، أما ترحم ضعفك وشيخوختك ؟ حتى متى تظل هكذا تجمع المال وتعدده تعديدا وتكنزه كنزا ؟ وما فائدة المال ان لم ينفعك فى الاستمتاع بالراحة وتوفير الجهد ؟ انظر كيف تسبب ارهاقك لنفسك فى شحوب جسمك ! ألم يأن الأوان لتدرك انك الآن شيخ ضعيف فتخفف على نفسك وتستخدم بعض هذا المال الذى كدسته فى شراء من يقوم عنك بالعمل ؟ انظروا يا ناس الى هذا الشيخ البخيل « العجوز الجلدة الميت ع الفلوس ! »

أعد اذن قراءة البيت لتسمع لهجتها الأنثوية الصادقة فى معاتبة

---

(١) كانت هذيل ، كما نعرف من أشعار شعرائها ، تمارس كثيرا من الزراعة ، وتربية النحل

الرجل ، وانظر الى التوافق الايقاعى والترديد الموسيقى بين القسمين الأخيرين فى الشطرين

ما لجسمك شـــاحبا

مثـل مالك ينفـــع

ينتهى أولهما بأنين نون التنـــوين ، وينتهى ثانيهما بلوعة العين ، وتتوسط كلا منهما كاف المخاطب ، وهى صوت شديد مهموس يتكون فى أقصى الحنك ، وحين ينتهى الى خارج الفم ينفجر فى دفعة شديدة من الهواء ، فهو فى توسطه لكلتا الجملتين ينفس عن حرقتها القوية التى تحاول فى هـــذا البيت كبحها ثم اســـتمع الى ترديد الميم البادئة فى « مثل مالك » ، والى ترديد اللام فيهما أيضا ، والى التقاط هـــذا الترديد لجرس المقطعين الأول والثانى فى « ما لجسمك » ، وما يصوره هذا الترديد للميم واللام من تململ صوتها فى الشكوى من سلوكه وعتابه والالحاح عليه بتقريعها الأنثوى المردد فى ولولة أنثوية ناطقة ، وهو يستمع اليها صامتا قبل أن ينفجر

وكلما أنعمنا النظر فى غضبها المدعى هذا ازددنا اعجابا وتقـــديرا لمحاولتها الشجاعة ، واهتز قلبنا لها هى أيضا لا لأبى ذؤيب وحده ، ولا شك أبدا ان هذا هو ما يريده أبو ذؤيب ويتعمده ، يريد منا أن نعجب بها ونكبر اخلاصها له ومحاولتها الأنثوية الحاذقة فى التسرية عنه فحقيقة هذه المحاولة هى انها تثير كل هذه المشاجرة وتتهمه بهذه التهمة الظالمة حتى تعطيه الفرصة لكى يثور ويحتج ، ويصيح وينفجر

فنحن ندرك من تهمتها هذه ماذا حدث لأبى ذؤيب حين مات أولاده الخمسة ندرك انه قد كبح حزنه الى الآن كبحا قويا ، وأخذ نفسه

أخذا شديدا لا يرحم ، لم يسمح لنفسه بالتعبير القوى الواضح عما تشعر به ، بل اختزن حزنه فى أحشائه ، كما نرى بعض الرجال يفعلون فى يومنا هذا أمام النكبات الكبار وهذا وان أثبت رجولتهم ، قد يكون شر ما تفعله انسان ، لأن الحزن الدفين حينئذ يأكل أحشاءه ويمزقها وندرك أيضا لماذا ابتذل نفسه فى العمل ، فقد اتجه الى عمله فى ضيعته فانشغل به انشغالا شديدا ، وأرهق به جسمه يتلمس فى اضناء الجسم اجهاد العقل ، وفى الانشغال بمشاكل العمل ومتاعبه صرفا لفكره عن تذكر مصابه الجسيم

وهذه نفس الوسيلة التى يلجأ اليها بعضنا فى تناسى همومهم ونحن نختلف فى وسائلنا منا من يعبر عن حزنه تعبيرا صريحا مباشرا قويا فيفرج عنه ويطهر نفسه منه ومنا من يلتمس النسيان فى الكأس يغرق فيها همومه كما يقال ، أو يكثر من التردد على دور اللهو ومنا من لا ترضى رجولته أو أخلاقه أو تدينه باحدى هاتين الوسيلتين ، فيقبل على عمله اقبالا عظيما غير معهود ولا ضرورة مادية له وهذا ما فعله أبو ذؤيب فى محاولته كتم حزنه وتناسيه وهذا هو ما يحيف أميمة عليه فهى بغريزتها الأنثوية المرهفة تعلم انه خير له لو صرح بحزنه وانفجر حتى يخرجه من أحشائه ويبرىء من جرحه المتقيح أعماق نفسه (ومن يدرى لعل انفجار النساء بانفعالاتهن وعدم لجوئهن الى الكظم كما يفعل الرجال من الأسباب التى تطيل متوسط أعمارهن على موسط أعمار الرجال) فهى لا تتهمه بالبخل ولا تثير عليه هذه المشاجرة المنزلية الا لتقدم له فرصة يكذب فيها اتهامها وينفجر بالسبب الحقيقى لشحوبه وقلقه

وسنرى ان حيلتها نجحت فعلا ولنلاحظ أن حيلتها هذه هى نفس ما يلجأ اليه بعض الزوجات فى حياتنا المعاصرة تعود الى بيتك وتجلس لتناول طعامك فاذا بزوجتك قد أشاطت الطبيخ مرة أخرى برغم كثرة شكواك ونصيحتك من قبل لكنك هذه المرة تصر على الصمت التام ، فتزم شفتيك بعزم وحزم وتقبل على المضغ باصرار وتصميم فتتلمس الزوجة سبيلا الى اخراجك من صمتك المخيف ، فتقول انت غاضب لأنى أضعت القروش الستين ثمن كيلو اللحم سدى ! وهنا لا تملك غضبك أن ينفجر فتصيح أنت تعرفين جيدا اننى لست غاضبا للقروش المضاعة ، لكنى غاضب من جهلك و « خيابتك » الخ وبذلك تنجح حيلتها فتنفس عن حنقك ، ويتبع هذا ما يتبعه من التفاهم والتصالح

هـــذا فى أول هذين البيتين الرائعين أما فى ثانيهما فان أميمـــة لا تستطيع أن تحتفظ بغضبها المدعى طويلا ، فيتهدج صوتها بالحسرة القوية لما أصاب رجلها أوسيدها فانظر كيف ينبض أسلوبها فى هذا البيت بالحنـــان والتحسر الذى يبلغ أقصـــاه فى صيحتيها المتهدجتين « عليك ذاك » استمع الى هذه الكاف المرددة مرتين فى آخر الكلمتين المتتاليتين ، وأولاهما تسبقها صرخة حادة فى الياء الساكنة ، وثانيتهما تسبقها صيحة عالية فى ألف المدة فقف أمام هاتين الكلمتين مليا ، واقرأهما بحيث تطلق صرخة حادة مع الياء الساكنة ، وصيحة عالية مع ألف المدة ، متبعا كلا منهما بانفجار الكاف ، وانظر الآن كيف تجد الكلمتين فى تعاقب ايقـــاعهما واختتامهما بالكاف التى شرحنا قيمتها الصوتية ، تمثلان أقوى تمثيل تفجعها القوى من أجله ، وتحسرها على ما أصابه ، حتى لنكاد نراها بعيوننا تحرك ذراعيها وكفيها مع الكلمتين

فى الحركة التى نصفها فى لغتنا الدارجة حين نقول انها « تشلشل » أى تحرك كفيها حركات سريعة أمام صدرها ذهابا وارتدادا وأصابعهما تنقبض وتنبسط ، وذراعاها ترتفعان وتنخفضان حين تقول المرأة من نسائنا الوطنيات : يا حسرتى عليك يا حسرتى ! يا خيبتى عليك يا خويا !

ولكن انظر كيف تحتفظ أميمة مع ذلك بشىء من الخشونة فى نبرتها ، تتجلى فى كلمة « مضجع » المكررة مرتين بضادها الساكنة وجيمها المنفجرة ، وفى الفعل « أقض » بهمزته القاطعة وقافه المنفجرة وضاده المشددة التى تردد جرس الضاد فى « مضجع » وتضاعفه وهذا ينسجم مع محاولتها التى تستبقيها من البيت الماضى فى أن تشتد عليه فى اللوم والتقريع ولكن له سببين آخرين عضويين أولهما ملاءمة المعنى الذى تعبر عنه من نبو المضجع به وعدم ارتياح جنبه اليه كأنه يرقد على حجارة صغار وثانيهما التعبير عن الصفة الجشاء البحاء التى تأخذ صوتنا حين تستدعى عاطفتنا الحقيقية أن يكون صوتنا رقيقا لينا حانا ولكننا نرغمه على التخشن والتشدد فيصير أجش أبح فأنت اذا استمعت جيدا الى كلماتها الثلاث هذه « مضجعا ، أقض ، المضجع » سمعت اختناق صوتها بالدمع الذى تجاهد فى حبسه

نأتى الآن الى الأبيات التالية التى ينفجر فيها أبو ذؤيب بثورته المكظومة ، لنرى كيف نجحت حيلة أميمة ، وهى الأبيات التى تبدأ بقوله

٤ ـ فأجبتها أما لجسمى أنه أودى بنىّ من البلاد ! فودعوا ![1]

---

(١) أما = أن ما ، وما هذه بمعنى الذى فودعوا = كان آخر عهدهم بى وعهدى بهم فجعله كالوداع منهم

كأنه يقول لها ما فائدة هذا التجاهل يا امرأة ! أنت تعرفين جيدا سبب شحوبى واقضاض المضجع علىّ ! ليس هو ارهاقى نفسى بالعمل لبخلى المزعوم ، بل هو هلاك أولادى ، ومغادرتهم اياى مغادرة نهائية ، لا لقاء بعدها أبدا

تأمل أولا فى هذه الهمزات الأربع التى يبدأ بها كلماته أجبتها أما أنه أودى وانظر كيف تعلن بشدتها الصوتية المرددة فى دفعات متعاقبة عن تصميمه الآن على أن يبوح بسره وينفجر بثورته التى طال اختزانه لها والهمزة هى أقصى حروف الحلق فى العربية ، وأشد حروف العربية تطلبا للجهد فى النطق بها

وتأمل ثانيا فى قوة المعانى التى تحملها ألفاظ الشطر الثانى ، وكيف تحملها حملا ينسجم معها انسجاما عضويا فمعنى « أودى » هلك هلاكا تاما ، وقد وضعت اللغة لهذا المعنى لفظا يتكون من صيحتين متواليتين ، تبدأ أولاهما بالهمزة ، أشد الأصوات العربية جميعا ، وتنتهى بتأوه الواو الساكنة وتبدأ الثانية بالدال ، وهى من حروف الانفجار ، وتنتهى باطلاق الصوت فى الألف الممدودة التى تطلق الانفجار وتردده . ومعنى قوله « البلاد » انهم تركوا هذه الدنيا جميعها ، فلا وجود لهم فى الحجاز وطنهم الأصلى بجوار أبيهم ، ولا وجود لهم فى مصر ، البلد الذى هاجروا اليه وقد كان أبوهم يتعزّى عن تركهم اياه الى البلد الجديد بأنهم لا يزالون أحياء على وجه الأرض فى مكان ما ، يقومون بالأعمال العظيمة ويؤدون رسالتهم العربية الاسلامية فى فتح البلد الجديد . أما الآن فقد تركوا الدنيا كلها ، وخلت منهم الأرض بما رحبت ، وهجروا هجرا مطلقا وهذا الاطلاق يعبر عنه باطالة مدة الألف فى

« البلاد » ، وبخاصة اذا أنعمت النظر فى موقع هذه الكلمة من ايقاع الشطر الثانى وموقع الألف فى ختام تفعيلته الوسطى فلابد أن تطيل من هذه المدة اطالة مضاعفة ، وأن تسمح لصــوتك فيها بالتموج والرعشة ومعنى « ودعوا » انهم قد تركوا أباهم الآن لا الترك المؤقت الذى يرتجى بعده لقاء ، بل الترك النهائى الحاسم الترك الأخير الذى لا لقاء بعده والفعل « ودعوا » يعبر عن هذا بجميع حروفه الواو البادئة المتأوهة [1] ، والدال المنفجرة المشددة ، والعين المروعة المتفجعة ، ثم مدة الواو التى تطيل الصيحة الملتاعة وتردد جرسها

لسنا ندرى ماذا يرى القارىء فى ربطنا هذا بين المعانى وبين حروف الكلمات فان رأى اننا نسرف فيه فليرجع الى الفصل الثانى من هذا الكتاب وليعد قراءة ما نقلناه من أقوال العالم اللغوى القديم أبى الفتح عثمان بن جنى وليدقق النظر فيما قاله عن ارتباط دقائق المعانى بحروف الأفعال بحث ، وشد ، وجر ، وعن الفرق بين خضم وقضم ونضح ونضخ ، وسد وصد ، وغيرها من الأمثلة التى عددها لعل القارىء ينتهى الى اننا لم نتكثر ولم يجمح بنا الخيال ، وان ما ننسبه الى اللغة العربية هو أمر يستقيم مع طبيعة هذه اللغة فى دقتها البعيدة وغناها التصويرى المرهف ، وانما العلة كما قال ابن جنى فى عدم انتباهنا لدقائقها

ولكن ما شرحناه فى هذا البيت حتى الآن ليس كل ما فى هذا البيت العجيب من دقائق الايقاع والجرس والتنغيم ، بل فيه روائع أخــرى

---

(١) انظر وظيفة الواو فى وى وا وبل ويح ثم فى الصيغ المتعددة التى ترويها المعاجم لصيحات العرب فى الشكاة أو التوجع : أَوْهِ (بتثليث الهاء) أَوَه . أَوِّ أَوْهْ آوُوهُ آوِ . أَوَّتاهُ آوِيَّاهُ أَوَّاهُ ثم فى الأفعال آه أوها وأوه تأويها وتأوه تأوها

تحتاج منا الى جهد أكبر فى الشرح ومن القارىء الى جهد أكبر فى المتابعة والاستجابة الا اننا سنحتاج قبل هذا الى مقدمة قصيرة نشرح فيها بعض الخصائص الصوتية التى توجد فى الألفاظ اللغوية ، وما ينتج عنها من قيم موسيقية ثلاث

أولاها « الشدة » ، وبها تختلف الأصوات فى نصيبها من الوضوح أو الخفوت ، وتنقسم الحروف الى انفجارية أو شديدة ، وغير انفجارية أو رخوة ، ومائعة أو متوسطة ليست بالشديدة ولا الرخوة وهذه القيمة الصوتية تعتمد على حجم الذبذبة أى مدى اتساعها أو ضيقها ، فكلما ضاقت ازداد الصوت شدة أى وضوحا وكلما اتسعت قلت شدته أى صار خافتا

وثانيتها « الدرجة » ، وبها تختلف الأصوات فى نصيبها من الحدة أو العمق ، وتعتمد على سرعة توالى الذبذبات ، أى على عدد الذبذبات فى الثانية الواحدة . فالصوت الحاد أكثر عدد ذبذبات فى الثانية ، والصوت العميق أقل وبهذه القيمة تختلف الحروف بين مهموسة ومجهورة

والدرجة هى القيمة الصوتية التى تبينها رموز الموسيقى السبعة دو رى مى فا صول لا سى ، مرتبة بحسب تدرجها من العمق الى الحدة أما الشدة فهى التغير الذى يحدث للصوت اذا أدرت زر جهاز « الراديو » لتزيد وضوحه أو تجعله أكثر خفوتا ، ومن الملاحظ ان الصوت سيحتفظ بنفس درجته سواء أزدته وضوحا أم زدته خفوتا واجتماع هاتين القيمتين ، الشدة والدرجة ، وتنوعهما بين وضوح وخفوت ، وحدة وعمق ، فى خلال ضربات الايقاع ، هو ما يعطى الكلمة الواحدة بحروفها المختلفة ، والجملة بكلماتها المجتمعة ، صفة صوتية

عامة نسميها « النغم » ، وتترجم بهذا الاصطلاح ما يسمى فى الانجليزية « ميلودى melody » أما « الايقاع » (وهو ما يسمى فى الانجليزية ريذم rythm) ، فينشأ فى العروض العربى عن القيمة الصوتية الثالثة ، وهى « الكم »

وهذا الكم يقابل ما يسمى فى الموسيقى « الدوام الزمنى » ، وهو ينتج من اختلاف المقاطع قصرا وطولا فالمقطع القصير يتكون من حرف واحد متحرك بحركة قصيرة ، مثل واو العطف أو لام الجر والمقطع الطويل يتكون من حرف متحرك بحركة قصيرة يليه حرف ساكن لا تتبعه حركة ، مثل أداة الجزم « لم » أو يتكون من حرف متحرك بحركة مد ، مثل « لا » و « فى » و « ذو » والدوام الزمنى للمقطع الطويل هو ضعف الدوام الزمنى للمقطع القصير واختلاف البحور العروضية الستة عشر ينشأ من اختلاف نظامها فى ترتيب المقاطع بين قصيرة وطويلة وهناك نوع ثالث من المقاطع زائد الطول نهمله هنا ، لأنه لا يعرض فى الشعر العربى الا فى آخر القافية ، ولا يوجد فى قافية القصيدة التى ندرسها الآن

هناك قيم صوتية أخرى لا نخوض الآن فيها ، مكتفين بالقيم الثلاث التى ذكرناها ، من شدة ودرجة وكم ، ينتج عن ائتلافها جميعا ما سميناه باسم النغم الشعرى لكننا نريد أن ننبه الى حقيقتين هامتين أولاهما ان اعتماد العروض العربى التقليدى على الكم وحده فى التفريق بين البحور العروضية قد أغفل معظم الدارسين والنقاد عن القيمتين الأخريين ، الشدة والدرجة ويتجلى هذا الاغفال بأقبح صوره فى القراءة العروضية المدرسية التى لا تهتم الا بالتقطيع العروضى للتأكد

من صحته واستقامته على أوزان الخليل ، وتنطق بجميع الأصوات بنغم واحد رتيب يزيل منها نبراتها الحية المنوعة بتنوع الأفكار والعواطف

والحقيقة الثانية هى اننا فى نطقنا الواقعى الحى ننوع من نصيب الكلمة من كل من هذه القيم الثلاث طبقا لما تمليه الحاجة الى تبيين المعنى المراد أو العاطفة المحمولة أو تأكيدهما ومن تنويعنا هذا يصدر النغم كما ذكرنا ، ويختلف باختلاف نوع عاطفتنا من حزن وفرح ، ورضى وسخط ، واعجاب وازدراء ، وتقرير واستفهام وتهكم وما اليها ، كما يختلف بمقدار العاطفة من الثورة والهدوء ، والقوة واللين والذى نريد أن نؤكده بنوع خاص هو أن الدوام الزمنى يختلف وليس شيئا ثابتا فكلمة « راح » مثلا يختلف نطقنا بها فى جملة تقريرية عادية مثل « التلميذ أخذ كتبه وراح » ، عن نطقنا بها فى جملة انفعالية قوية عن ولد مات « ابنى راح ! » فهى فى الجملة الثانية أكبر شدة ، وأحد درجة ، وهى أيضا أطول زمنا ر ا ا ا ح ! هذا مع انها هى نفس الكلمة بنفس الحروف

أما اهمالنا لتنوع الشدة والدرجة فانه يغفلنا عن كثير مما فى الشعر القديم من تنوع غنى وحيوية نابضة وأما اهمالنا لتنوع الدوام الزمنى فسببه حرصنا على تحقيق الصحة العروضية ، لكنه هو الآخر يصرفنا عن كثير من النبرات الحية فى شعرنا القديم فلننظر على ضوء هذه الحقائق الصوتية فى أبيات أبى ذؤيب ولنعد قراءة البيت

فأجبتها أما لجسمى أنه أودى بنىّ من البلاد ! فودعوا !

لكى نرهف السمع لهذه المدات الموجودة فى شطره الأول ، وتتبين الطريقة الصحيحة للنطق بها نجد فى هذا الشطر أربع مدات ، ونستطيع

الآن أن نهمل المدة الثانية منها فى « أما » لأنها ثانوية ، ونقصر نظرنا على المدات الثلاث الأخرى

ماذا يفعل الشاعر بهذه المدات ؟ هو يريد بها أن يتدرج فى اخراجه لثورته المختزنة دفعة بعد دفعة ، اذ أعطته أميمة فرصة الانفجار بها فعليك لكى تحسن النطق بها أن تزيد من كمها تدريجا ، فتجعل الثانية ضعف الأولى فى الطول ، وتجعل الثالثة ضعف الثانية ، على الطريقة التالية ، وسنرمز للطول المطلوب بتكرار المـــدة مرة واحدة أو مرتين أو أربع مرات

فأجبتها ا

أما ا لجسمى ى ى

أنهو و و و و

هكذا يتدرج اخراجه لعاطفته المكبوتة فى موجات ثلاث متعاقبة الموجة الأولى منها مختومة بمدة الألف وعليك أن تقرأ هـــذه المدة بالطول الطبيعى للمدة ، ومقدار هذا الطول يعتمد بالطبع على معدل السرعة التى تتخذها فى قراءة البيت ، وهو على كل حال ضعف الطول الذى تعطيه لحركة الفتحة القصيرة وقد رمزنا لطول هذه المدة بتكرار الألف مرة واحدة

كذلك مدة الألف فى آخر « أما » التى تبدأ الموجة الثانية ، لكن حين تأتى الى مدة الياء التى تختم هذه الموجة فعليك أن تطيلها ضعف مدة الألف ، أى ضعفى الحركة القصيرة ؛ لأن من الواضح ان انفعال الشاعر يزداد هنا انطلاقا عن انطلاقه فى الموجة الأولى ، لذلك رمزنا اليه بتكرار الياء مرتين

أما حين تأتى الى الموجة الثالثة ، فانفعال الشاعر يتضاعف مـرة أخـرى ، فاقرأ مدة الواو التى تختم هـذه الموجة (والتى نسج من اشباع الضمة على الهاء) بضعف الطول الذى قرأت به مدة ابـاء السابقة ، ولذلك كررنا الواو أربع مرات

ولا تكترث فى هذه المضاعفة للدوام الزمنى بخروجك على الايقاع العروضى المجرد ، فلا يزال هذا الايقاع موجودا لكل من يريد أن يقرأ الشعر قراءة باردة لا تتحرى الا صـحة التقطيع العروضى ولكن لا تكتف بمضاعفة الطول فى المدة بعد المدة ، بل ضاعف أيضا من درجة صوتك أى من نصيبه من الحدة ، تبدأ من الصوت العميق « القرار » ثم تأخذ فى الاحتداد درجة بعـد درجة ، بمضاعفة عـدد الذبذبات فى صوتك ولا تخش فى هذا انك تأتى شيئا مصطنعا ، فانما أنت تطابق النطق الطبيعى الصادق الذى يتهدج به الصوت البشرى حين تزداد به قوة الانفعال موجة بعد موجة ، والا فاستمع فى الفرصة الأولى التى تسنح لك الى شخص يطلق العنان لانفعاله وصوته خطوة بعد خطوة ، أو الى اثنين يتجادلان فيبدآن بالحديث الطبيعى ثم تزيد حدتهما تدريجا

لكن هـذا ليس كل شيء ، بل تأمل الآن فى تنويع ثالث يأتى به هذا الشاعر القدير ، وهو تنويعه فى « شدة » صوته ، أى نصيبه من الوضوح ، بتضييقه لمسافة الاهتزازة فان يكن من قرائنا من لم يقتنعوا بما قلناه عن مضاعفة الطول ومضاعفة الدرجة ، فما تحسبهم الا مقتنعين بما سنقول عن مضاعفة الشدة ، اذا كانوا يعرفون اختـلاف القيمة الصوتية لأحرف المد العربية الثلاثة ، الألف والياء والواو ذلك ان أبا ذؤيب يختم موجته الأولى بمدة الألف ، وهى أقل المدات العربية

شدة ، وأسهلها نطقا ، لأنها أكبرها اتساع ذبذبة ثم يختم موجته الثانية بمدة الياء ، وهى أضيق من مدة الألف وأقل ضيقا من مدة الواو ثم يختم موجته الثالثة بمدة الواو ، وهى أكثر المدات العربية ضيقا أى أعظمها شدة ، وهى لذلك أصعبها فى النطق هـذا الاشتداد المتدرج ينسجم بطبيعة الحال مع اشتداد انفعاله موجة بعد موجة

وبهذا يستعمل الشاعر جميع المدات الثلاث التى تعرفها العربية ، وتأتى فى بيته مرتبة هذا الترتيب البديع المتدرج فى الشدة والضيق ، ألف فياء فواو فانظر الآن نظرة شاملة فى هذا الشطر المعجب

فأجبتها ا أما ا لجسمى ى ى أنهو و و و و

والى تدرج الصوت فيه طولا ودرجة وشدة ، حتى يصل فى آخره الى أقصاه طولا زمنيا ، وحدة درجة ، وشدة وضوح وتعال الآن الى هذه الضربة المفاجئة العظيمة المفاجأة فى قوله فى الشطر الثانى

أودى بنىّ !

فاستمع الى هذه الياء المشددة فى آخر « بنىّ » ، وانظر كيف تأتى حادة عالية ، صارخة نافذة ، بعد تلك المدات الثلاث الطويلات المتموجات ، وكيف يبلغ الصوت فيها أقوى طعنه واختراقه للقلب فكأن الشاعر قد علا بصوته فى الشدة وزاده فى الحدة وضاعفه فى الطول طبقة بعد طبقة حتى ينتهى به فجأة الى هذه الطعنة النافذة التى تخترق القلب كالمدية المسنونة وهذا يذكرنا بما يحدث فى بعض التأليفات الموسيقية من توالى قرع الطبول فى موجات متصلة متعاقبة متزايدة فى الشدة والدرجة ثم اختتامها اختتاما مفاجئا بقرعة من الآلات النحاسية « سيمبال »

أو الصنج ، وما يكون لهذا من الوقع العنيف والنجاح فى تصوير وصول العاطفة الى قمتها والتعبير الموسيقى هو

roll of drums followed by crash of cymbals.

ولاحظ ان حرف الياء ، مع انه صوت متوسط بين الرخاوة والشدة ، وهو أميل الى الرخاوة اذا جاء مفردا متحركا ، يزداد شـدة اذا جاء ساكنا ، ولهذا نستعمله فى صيحتنا من الألم القوى المفاجىء أى ! وتزداد طعنته وخزا اذا جاء مشددا ، لأن الياء الثانية تسمح بالتريث على الياء الأولى الساكنة وزيادة تأكيدها ، حتى ليقترب فى جرسه من الجيم الشامية المبالغة التعطيش المشبهة للحرف الفرنسى « چا j » (١)

ثم تذكر ما قلناه عن « أودى » التى تسبق « بنىّ » ، حتى ترى ان طعنة الياء المشددة فى « بنىّ » قد سبقتها طعنتان أخريان فرعيتان فى مقطعى الفعل « أودى » وانظر الآن كيف يعود الشاعر بعدها الى وسيلة ألف المدة فى « البلاد » ، وعليك كما قلنا آنفا أن تطيل من صوتك فى النطق بهذه المدة وأن تموج فيها صوتك بأكبر ما تستطيع من الرعدة والاهتزاز ثم انظر كيف يختتم البيت بهذه الكلمة « ودعوا ! » بما فيها من الواو المتأوهة ، والدال المنفجرة المشددة ، والعين المرة المرتاعة تتلوها مدة الواو الضيقة فتبلغ أقصى مرارتها وتفجعها واقرأ هـذه الكلمة بصوت يعلو بنبرة ممتزجة من الألم والاستغراب ، نعبر عنها أحيانا بالعلامتين ؟ !

---

(١) كانت بعض القبائل العربيـة تقلب الياء جيما ، فتزيد بذلك من شدتها ، وهذا يسمى « العجعجة » انظر شرح الدكتور ابراهيم انيس لها فى كتابه « اللهجات العربية » ، ص ٧٨ ــ ٨٩ ومن أمثلته تستنبط أن الياء لم تكن تقلب جيما الا اذا جاءت ساكنة

وأخيرا ألق نظرة شاملة على كل هذه الملاحظات التى لاحظناها فى هذا البيت وما به من دقائق الايقاع والنغم ، لترى كيف تتتابع وتترابط ويقود بعضها الى بعض وتأتلف جميعا فى وحدة منسجمة عظيمة الروعة قوية الأداء للمضمون الى حد يجعل البيت شديد التأثير الفنى

نقف هنا برهة لنجيب على سؤال أغلب ظننا ان القارىء يهم به وهو هل نعنى بهذا كله ان أبا ذؤيب أتى بهذه الوسائل الصوتية عن عمد وتخير وانتخاب لحروفه وحركاته ومقاطعه وكلماته ؟ هل قال أبو ذؤيب لنفسه مثلا أنا أريد أن أصور تصريحى المتدرج بانفعالى المختزن خطوة بعد خطوة فلأبدأ كل موجة من موجات تنفيسى بحرف الهمزة الشديد القاطع ولأختم موجتى الأولى بمدة الألف لأنها أكثر المدات العربية اتساعا ولأختم موجتى الثانية بمدة الياء لأنها أضيق من الألف ولأختم موجتى الثالثة بمدة الواو وهى أكثر المدات العربية ضيقا وأعظمها لذلك شدة ولأتخير فى الشطر الثانى الفعل « أودى » بمقطعيه ، و « بنىّ » بيائها المشددة ، و « البلاد » بمدتها ، و « ودعوا ! » بحروفها المتأوهة المنفجرة الملتاعة المطالة بمدة الواو

هذا سؤال أجبنا على نظيره فى فصلنا الثانى بعد أن حللنا بيت علقمة فى طعم الخمر ، لكن لأهميته نعيد الاجابة عليه فنقول اننا لا نعنى هذا فأبو ذؤيب لم يأت بهذا النوع من التعمد والاختيار ، انما هو لصدق شاعريته ، وصدق أصالته ، وصدق انفعاله بعاطفته ، وقوة تمثله لها وهو ينظم بيته ، أخلص فى محاولته التعبير الشعرى عنها ، وكان ذا دربة على النظم وامتلاك لناصية اللغة ، فواتته هذه الألفاظ كما تواتى كل شاعر صادق أصيل حاذق هكذا نفسر توفيقه البعيد فى الربط بين

مضمونه ولفظه ، ولكن تفسيرنا هذا لا ينفى ما يكون من الشاعر المجيد من عودة الى شعره بعد نظمه الأول له يهذبه وينقحه ، ويزيده دقة تعبير وتمام انسجام بين اللفظ ومضمونه ، وهذا التهذيب حقيقة معروفة عن كثير من شعراء الجاهلية أنفسهم ، الذين سمّوا « عبيد الشعر » ، فليس الشعر الجيد بالفورية والمباشرة وعدم المراجعة التى يظنها كثيرون من القراء ، حتى فى أقدم العصور الأدبية التى بلغتنا نحن نعتقد اذن آن أبا ذؤيب فى هذا البيت وسائر الأبيات ، واتته معظم هذه التوفيقات فى نظمه الأول الذى صدر عن ارهافه الفنى وقوة استجابته لعاطفته ، ثم عاد الى هذا النظم يزيده شحذا وتنسيقا على هدى ثروته اللغوية وخبرته الفنية هذا هو جوابنا الكامل على ذلك السؤال

نعود الى أبيات أبى ذؤيب ، لنقرأ البيت التالى

٥ ـ أودى بنىَّ ! وأعقبونى غُصَّة   بعـــد الرقاد وعبرة لا تُقلع

فنلاحظ توا ان الشاعر قد كرر طعنته الواخزة التى جاءت فى البيت الماضى . كأنه لم يكفه أن يطعن صدره مرة واحدة حتى أعاد المدية الممزقة يدفعها فى صدره مرة ثانية فاستمع الى ما لهذا التكرار الموسيقى من جمال فائق وتأثير مضاعف يذكرانا بروعة الجمل المكررة فى التأليف الموسيقى الجيد ، فهى اذا كررت بمهارة واقتصاد وبلا اسراف وكانت هناك حاجة فنية قوية الى تكرارها يكون لها أثر فنى مضاعف يزيد على أثرها حين وردت أول مرة ، اذ تزيد السامع انتباها الى قيمتها الصوتية فى ذاتها والى أهميتها فى التنفيس عن العاطفة المرددة ودورها العضوى فى الربط بين فقرات البناء الموسيقى الشامل

هذا عن بدئه البيت بتكرار « أودى بنىّ » لكن قبل أن نستوفى

الكلام فى الجانب اللفظى لهذا البيت الجديد ننظر برهة فى مضمونه ، لنعجب كل الاعجاب بتواضع الشاعر وعزوفه عن المبالغة والتهويل وايثاره الاقتصاد والاقلال هذا الأب الذى مات أولاده الخمسة فى عام واحد كان طول يومه يباشر عمله المجهد ويلقى الناس كاظما لحزنه لا يسمح له بالظهور فى نبرة كلمة أو اختلاجة عين فلما جاء الليل وأوى الناس الى مضاجعهم يرقدون وأوى هو الى فراشه ، هل كان يترك انفعاله يحتدم ويتفجر ؟ بل كان يواصل أخذه لنفسه بالكبت الشديد ، اللهم الا غصة تأخذ حلقه وعبرة تترقرق فى مقلته ، حين تشتد به الذكرى فى خلوته أما الغصة فتدل هى نفسها على محاولته القوية أن يكبح حزنه كبحا يؤدى الى اختناق حلقه بمرارة نكبته وأما العبرة فلاحظ كيف انه لا يدعى انه يذرف الدموع مدرارا ويفجرها أنهارا وبحارا دعك من أن يدعى أنه يبكى بدل الدمع دما كما يقول النظامون الكاذبون الذين لا يفهمون الرثاء الا رخصة للمبالغة والتهويل ولو قبلنا المبالغة من أحد لقبلناها من أب شيخ مسن مات له خمسة أبناء وتعاقب موتهم فى سنة واحدة . لكنها عبرة واحدة وحيدة تجول فى مآقيه حائرة لأنه يبذل جهده فى كبحها ولا يسمح لها بالانحدار على خده ، فهى فى مقلته تذهب وتجىء كالسحابة الحائرة على صفحة السماء لا هى تمطر ولا هى تولى ، كما نرى أحيانا من رجل يجاهد فى حبس دمعته من السقوط من عينه فتكسو مقلته بسحابة رقيقة تتحرك فوقها ، أو كما يقول التعبير الافرنجى « تغشيها بفيلم مائى »

والآن وقد أدركنا مضمون البيت ننظر فى أدائه اللفظى لنرى كيف ينسجم انسجاما عضويا تاما مع هذا المضمون فاستمع بعد صرخته المكررة « أودى بنى ! » كيف يعبر باقى البيت بجرس حروفه عن تلك

الغصة المختنقة التى تأخذ حلقه نتيجة لمحاولته الجاهدة فى كتم صوته حتى لا يصرخ بالشكوى وحبس عبرته حتى لا تسقط على خده يعبر عنها تعبيرا بارعا بالاكثار من « حروف الحلق » حتى لا تخلو كلمة من كلماته الست من أحد هذه الحروف ، ويجتمع فى بعضها حرفان حلقيان ففى « أعقبونى » همزة وعين يتلو أحدهما الآخر ، وفيها أيضا قاف وهى تخرج مما يلى الحلق مباشرة من الحنك وفى « غصة » غين وفى « بعد » عين وفى « الرقاد » قاف وفى « عبرة » عين وفى « لا تقلع » عين وقاف . فاقرأ هذا البيت — ونستحلفك الله أن تنطق به جهرا ! — موليا انتباهك الى لوكة العينات الأربع والغين والقافات الثلاث فى الفم وكيف تصور هذه الحروف الحلقية أو القريبة كل القرب من الحلق حين تتوالى هكذا ،

(أعق) بونى – (غ) صة – ب (ع) ـد – الر (ق) ـاد – و (ع) برة لا تـ (ق) لـ (ع)

كيف تصور تصويرا عضويا دقيقا بالغ الفعل والنجاح حركة الازدراد الصعبة المرة فى الحلق حين تأخذ أحدنا غصة من محاولته كظم انفعاله فيحاول أن « يبلع ريقه »

أترى اللفظ يستطيع أن يزيد على هذا صدق ارتباط مع المعنى وعضوية اتحاد مع العاطفة ودقة تجاوب مع الانفعال ؟ أولا تجد فى هذا البيت العجيب دليلا جديدا على ما ادعينا من الرابطة العضوية الحية بين الشكل والمضمون فى الجيد من شعرنا القديم ؟

لكن نعيد النظر فى هذا البيت والبيت الذى سبقه ، بعد أن نظرنا فى كل منهما على حدة ، حتى نربطهما ونقارن بينهما ونزداد التفاتا الى براعة الشاعر فى تنويع وسائله الأدائية . ففى البيت الرابع

فأجبتها أما لجسمى أنه أودى بنىّ من البلاد فودعوا

وجدنا وسيلته الغالبة هى استعمال المدات الثلاث المعروفة فى العربية ، من ألف الى ياء الى واو ، والتنويع بينها طولا ودرجة وشدة ، مع اختتامها بالصرخة الطاعنة للياء المشددة وفى البيت الخامس

أودى بنىّ ! وأعقبونى غصة بعد الرقاد وعبرة لا تقلع

وجدنا وسيلته الغالبة بعد افتتاح البيت بتكرار الصرخة الطاعنه هى استخدام جرس الحروف لا الحركات الممدودة فهو يكثر من استعمال حروف الحلق

هذا التنويع بين الوسيلتين لم يصدر عن مجرد مهارة حرفية ، بل نشأ من سبب عضوى دفعه الى التنويع فالبيت الرابع يعبر عن العاطفة فى أقوى انطلاقها وثورتها ، ولذلك احتاجت العاطفة الى المدات أما البيت الخامس ، فبعد افتتاحه بتكرار الطعنة النافذة ، يعود فيه الشاعر الى محاولة التماسك وكبح العاطفة الثائرة ، ومن هنا يختنق صوته بتلك الغصة التى تطرأ على حلقنا حين نبذل الجهد فى كظم انفعال قوى ومحاولة الحديث بصوت طبيعى هادىء

ومن هنا أيضا يتجلى لك سر من أسرار الصدق العظيم فى هذه الأبيات وهو تراوحها فى انفعال العاطفة صعودا وهبوطا وحدة وارتخاء ، وصياحا واختناقا ، وشحذا وغلظة

ذلك أنك اذا راقبت فى واقع الحياة رجلا يعبر عن عاطفة قوية ، ويستمر فى تعبيره زمنا ، فلن تجده يستمر فى صراخه الا مدة معينة . يصيح فيها ويرعد ويتحدى ويصرخ ثم يأخذ صوته التعب والكلال

فيرتخى ويهبط ، ويصدر أنات مختنقة وبحات غليظة جشاء ، يستمر فيها فترة حتى يستريح صوته بعض الشىء ، ثم يعاود صياحه وثورته العالية وهكذا يظل صوته بين ارتفاع وانخفاض ، وحدة وعمق (بالمعنى الموسيقى المضبوط لهذه المصطلحات) ، الى أن ينتهى من ثورته العاطفية ويتم التنفيس عنها فيهدأ ويسكن

فها أنت ذا قد رأيت أبا ذؤيب ، بعد أن بلغ صوته فى البيت الرابع ما بلغ من الحدة والشدة ، عاد فى هذا البيت ، بعد تكرار صرخته ، الى الهبوط ،فغلبته الأصوات الحلقية المجهدة المختنقة ،بعد أن أنهكته المدات الصارخة المرتعدة فحروف الحلق هنا تعبر عن أشياء متعددة تعبر عن الاجهاد الذى دخل صوته بعد صراخه العنيف فاضطر الى الهبوط التماسا لقدر من الراحة وتعبر عن محاولته العامدة أن يأخذ نفسه الآن بقدر من التجلد والكظم بعد أن أطلق العنان لثورته فى البيت الماضى وفى أول هذا البيت وتعبر أيضا عن صدق استجابته الأدائية لمعنى البيت حين يصور الغصة المختنقة التى تستولى على حلقه بألفاظ لا تؤدى المضمون بمعناها اللغوى فحسب بل « تكونه » تكوينا عضويا بجرس حروفها الحلقية وشبه الحلقية الثمانية المتعاقبة .

وعليك منذ الآن أن تتبع هذا التراوح العاطفى بين صعود وهبوط فى كل مرثية صادقة تقرأها [1] أما اذا قرأت مرثية يحتفظ فيها الناظم بالنبرة الصارخة فى عدد كثير متعاقب من أبياته دون هبوط أو ارتخاء ، فلك أن تشك فى صدقه أو ترجح أنه كاذب مفتعل ، لا يعبر عن حزن

(١) انظر شرحنا لهذه الظاهرة فى تحليلنا لمرثية ابن الرومى فى كتابنا « ثقافة الناقد الأدبى » ، ص ٣٤٥ ـ ٣٨٠

حقيقى ؛ فهو أقرب الى الناديات المأجورات اللاتى يؤجرن على مواصلة الصراخ ، وكلما ازدادت مقدرتهن على الاحتفاظ بهذا العلو مدة طويلة راجت سوقهن وكثر الطلب عليهن فى مآتم النساء .

أما وقد هبط أبو ذؤيب وأراح صوته بعض الشىء فى بيته الخامس، فلنأت الى بيته السادس لنرى كيف يعود الى الثورة العارمة

٦ – سبقوا هوىَّ !! وأعنقوا لهواهـــو
فتُخُرِّموا !!! ولكل جنب مصرع .. [١]

ما ان تقرأ هذا البيت حتى يتضح لك أنه عاد الى الصياح العـالى الحاد . يتجلى هذا فى جملته الأولى « سبقوا هوى ! ! » فهى على نفس ايقاع « أودى بنى ! » وعلى نفس اختتامها بطعنة الياء المشددة العظيمة النفاذ وهكذا يكرر أبو ذؤيب للمرة الثالثة هذه الطعنة المؤلمة الا أنه وقد استعمل « أودى بنى » مرتين من قبل ، لا يستعملها مرة ثالثة ، ولو فعل لحملنا على الملل ؛ فكرر الايقاع والطعنة بلفظ جديد يؤدى مضمونا جديدا وهذا يدلنا على مهارته الموسيقية الكبيرة .

ولكن لا تترك « هوى » هذه حتى تسأل ، لماذا استعمل أبو ذؤيب هذا البناء الغريب للكلمة ؟ لماذا لم يقل « هواى » فيستقيم وزنه أيضا ؟ هنا يساعدنا اللغويون القدامى مساعدة كبيرة بأن يخبرونا أن هذه لغة

---

(١) هوى = هواى بلغة هذيل اعنقوا : اسرعوا . ماتوا قبلى وكنت أحب ان أموت قبلهم ، او لانهم أرادوا الهجرة والجهاد فهاجروا وكان هواه ان يقيموا معه تخرموا = أخذوا واحدا واحدا يقال تخرمتهم المنية اذا أخذتهم واحدا واحدا ، وخرم الصياد الصيد اذا قتله واحدا بعد واحد .

هذيل . أى أن قبيلة هذيل ، التى منها أبو ذؤيب ، حين تضيف ياء المتكلم الى كلمة مختومة بالألف ، تقلب هذه الألف ياء وتدغمها فى ياء المتكلم ، فتقول هوى وعصى وفتى (بتشديد الياءات) ، بدلا من هواى وعصاى وفتاى ، وهذه لغة قريش

لكن هذا التعليل اللغوى لا يكفينا ، لأننا نعود فنسأل ، لماذا اختار أبو ذؤيب فى هذه الكلمة بالذات أن يتبع لغة قبيلته ؟ أوتراه اتبع هذه اللغة فى سائر ألفاظه ، أم اتبع لغة قريش التى كانت هى اللغة الأدبيـــة الفصحى التى تراضى عليها الشعراء حتى قبل الاسلام ؟

أول ما نلاحظه فى الاجابة على هذا السؤال الجديد هو أن صـــيغة « هوى » فى ايقاعها وجرسها أقرب انسجاما مع كلمة « بنى » ممـــا لو قال « هواى » لكن هناك سببا أعمق ، يجعل استعماله للهجته القبلية الخاصة هنا ليس مجرد صنعة موسيقية ماهرة ، بل استجابة طبيعيـــة صادقة لما تقتضيه العاطفة حين تبلغ أقوى انفعالها

فالذى نلاحظه فى واقع الحياة هو أن أحدنا حين يأخذه غضب عظيم مفاجىء ، أو ألم شديد مفاجىء ، تأتى صيحته هذه على نبرة لهجتـــه المحلية ، فى الحى من أحياء المدينة أو القرية أو الاقليم . ربما يكون هذا الشخص فى حديثه العادى يأخذ نفسه باللهجة الراقية التى تدل على التثقيف والتهذيب وارتفاع المنزلة الاجتماعية . ولكن انظر كيف انه فى التعبير عن غضبه أو ألمه المفاجىء يرتد الصعيدى الى لهجته الصعيدية ، والشرقاوى الى لهجته الشرقاوية ، ومن أصله من حى المدبح أو زينهم أو الدرب الأحمر (هذه كلها أحياء « بلدية » فى القاهرة) الى لهجتـــه « البلدى »

وكاتب هذه السطور يذكر واقعة طريفة روتها صحف انجلترا فى

أثناء الحرب العالمية الثانية . وهى أن بعض الشرطة شكوا فى رجل يركب القطار ورجحوا أن يكون جاسوسا ألمانيا متخفيا وكان الرجل يتكلم الانجليزية بطلاقة تامة ولهجة لا تشوبها لكنة أجنبية فتعمد أحـدهم أن يدوس قدمه دوسة قاسية مفاجئة فلما صرخ الرجل الصرخة الألمانية المعبرة عن الألم ، لا الصرخة الانجليزية ، صار شكهم يقينا وقبضـوا عليـه !

وفى رواية انجليزية حديثة[1] نجد جماعة من الفتيات الوافـدات من مختلف أقاليم بريطانيا يعشن فى منزل فى لندن وتحاول احداهن فى يوم أن تخرج من نافذة الحمام الضيقة لتصعد منها الى سطح المنزل ، فتنحشر فيها ، فتصيح من الألم والخوف بالحروف الصائتة (الحركات) التى يستعملها أهل المقاطعات الوسطى فى انجلترا فلما تم انقـاذها وتهدئتها كان دليل ذلك أنها عادت بالتدريج الى استعمال الحروف كما ينطق بها فى « الانجليزية المعتمدة » ، وهى لهجة جنوب انجلترا التى تعد اللهجة الراقية المهذبة ، والتى كانت تلك الفتاة تصطنعها منذ وفودها على لندن !

فأبو ذؤيب لا يلجأ الى صرخته الجديدة « سبقوا هوى ! » بلهجته الهذلية لمجرد تسوية القالب واجادة الصنعة الموسيقية ، وان كان هـذا ينتج من طبيعة ترديد الايقاع والجرس ، بل لأنه وقد عاد الآن الى انفعاله الحاد لم يجد مناصا من أن يصرخ بلهجته القبلية الخاصة تاركا صيغة قريش الأدبية المعتمدة ، مع أن الصيغة القرشية كانت تصلح لتحقيق الوزن العروضى .

---

(١) Muriel Spark the Girls of Slender Means. Macmillan & Co Ltd, London, 1963, p. 52.

تزداد هذه الحقيقة جلاء حين تفكر فى معنى البيت وما فيه من ادعاء عجيب يبلغ به أبو ذؤيب أقصى مرارته وحنقه من موت أولاده فما معنى قوله انهم سبقوا رغبته وأسرعوا الى رغبتهم فى الموت ؟ وهل من المعقول أن يكونوا هم الذين اختاروا لأنفسهم الموت وأسرعوا اليه متعمدين أن يموتوا قبل أبيهم ؟

هذا لا شك ادعاء غير معقول ، لكن عدم « معقوليته » لا ينفى صدقه التام ، نعنى حدوثه حقا فى واقع الحياة من الوالد المفجوع ، حين تبلغ به لوعته على ولده أن ينقلب الى غضب عنيف على الولد الميت نفسه فالوالد المقروح الذى أطاش الألم رشده يخيل اليه حقا فى تلك الأوقات أن ولده قد تعمد الموت ، وأنه تعمده ليغيظ والده المسكين ويصيبه بالحسرة ولكى يعصيه ويعانده ويشمت فيه ، والا فلماذا يموت وهو يعلم مدى حب والده له وحرصه عليه ويعلم مدى ما سيصيبه من العذاب اذا مات ؟

هل حدث لك أيها القارىء أن سمعت والدا — أبا أو أما — يرثى ولده بحرقة قوية ، ثم ينقلب فجأة فيصيح ، كده تموت يا بنى وتسيبنى ! كده تعملها فى ! كده أهون عليك ؟ اخص عليك يا محمد !

والى القارىء مصداق ذلك من بعض ما تنشره جريدة « الأهرام » من كلمات الرثاء والذكرى فى صفحتها قبل الأخيرة

— « يا من كنت لى نعم الشقيق . هل حقا فارقتنا منذ أربعين يوما ونحن أحوج ما نكون الى عطفك وحنانك ؟ وهل هان عليك ما نقاسيه من حسرة ولوعة لفراقك مع أنك كنت فى حياتك بلسما لجراحنا وآلامنا ... »

— « فارقتنى وأنت فى مقتبل العمر تاركا لى اللوعة والأسى ولم ترحم قلبى وكنت أملى فى هذه الحياة ومؤنسى فى وحدتى والدتك .»

— « لقد فضلت الرحيل مع بابا وتركتنى لتزيد النار اشتعالا والدتك الحزينة »

— « لماذا أسرعت الرحيل دون وداع »

هذا هو القسم الأول من ذلك البيت « سبقوا هوى » فلننظر فى قسمه الثانى « وأعنقوا لهواهمو فتخرموا » نر مباشرة انه يعود الى الصياح العالى ويعبر عنه بالمدات المتعاقبة ، أى يعود الى نفس الوسيلة التى استعملها فى البيت الرابع ولا يحتاج القارىء الآن الى أن نطيل الشرح كيف ينبغى أن يقرأ كل كلمة من الكلمات الثلاث بمضاعفة طول الواو دفعة بعد دفعة

وأعنقوو

لهواهموو و

فتخرموووو

وهنا مرة أخرى قد رمزنا الى الطول المتدرج بتكرار حرف الواو مرة ثم مرتين ثم أربعا ومع زيادة الطول ينبغى أيضا أن نزيد الصوت حدة ونزيده شدة ولننتبه هنا الى ما فى جرس مدة الواو حين تطول ويرعد بها الصوت من محاكاة قريبة لقشعريرة الألم اللاذع الذى يرتعد به الصوت ، كما يحدث لأحدنا اذا كوت النار يده فجأة فهزها وهو يطلق تأوهه المهتز . ولهذا استعمل العرب القدامى حرف الواو فى صيحاتهم المتعددة التى ذكرناها للشكوى أو التوجع ولكن نضيف الى ما قلنا ثلاث ملاحظات نرجو أن ينتبه لها القارىء هنا

أولاها أن الشاعر اقتصر هنا على مدة الواو ، فكررها ثلاث مرات ، ولم ينوع بينها وبين مدة الألف ومدة الياء كما فعل فى البيت الرابع . وسبب اقتصاره هنا على مدة الواو أنه يريد الآن أن يبلغ بصوته أقصى حدته وشدته ؛ والواو كما شرحنا أشد الحركات العربية ضيقا واجهادا لجهاز النطق وسنرى فى باقى أبيات القصيدة أن أبا ذؤيب بعد ان بلغ هذه الغاية القصوى فى هذا البيت السادس لا يعود الى نظير الحدة والشدة بعد ولا يحاول أن يكررهما . فجميع صيحاته القادمة أقل درجة وشدة وسيبدأ يتغلب عليه الهدوء التدريجى والهبوط وهـذا منه دليل جديد على صدق شاعريته وعلى حسه الفنى المرهف فهو ينفر من الاسراف ، ولا يتمادى اكثر مما احتاج اليه فعلا لتنفيس انفعاله ، ولا يمضى فى استغلال وسيلة فنية واتته الى أن يحيلها الى وسيلة رخيصة مملة جاوزت مداها وصارت مجرد صنعة اذ انتهت الحاجة العضـوية اليهـا

وثانيتها أنه مهد لهذه المدات الثلاث بالواو بمدة بادئة فى قوله « سبقوا » ، لكنها مدة ثانوية لا يقع عليها ارتكاز فطولها هو مجرد الطول العادى ، لكن لها أثرها فى التمهيد للمدات الثلاث التى ستتلوها ، فحين تأتى هذه فى « أعنقوا لهواهمو فتخرموا » وتلتقط جرس الواو البادئة يكون لهذا وقع مضاعف فى انسجام النغم ، واشارة الى ضرورة الزيادة من اطالة المدة وارعادها وذبذبتها واوا بعد واو .

ربما يسأل القارىء ما دليلنا على أن أبا ذؤيب يقصد أن يزيد من طول مداته واوا بعد واو ؟ وجوابنا هو أننا انما نستدل لهذا بواقع ما يحدث فى صياحنا كلما ازداد انفعالنا حدة وعنفا . وليس على القارىء

الا أن يجيد الاستماع الى رجل فى أشد انفعاله يصيح بمثل هذه الجمل المتوالية ، « بقى دة كلام يا ناس ؟ أروح منك فين ؟ بريه يا ناس بريه ! يا هوه ! » فيلاحظ كيف يزيد طول المدات خطوة بعد خطوة ؛ حتى اذا وصل الصائح الى أقصى انفعاله وارتفع صوته الى أعلى طبقاته بلغت المدات أطولها ومد الصائح يديه الى ملابسه فأمسك بها وأخذ يحركها تحريكا شديدا على عنقه وصدره كأنه يريد أن يمزقها عن جسمه فى فرط غضبه وضيقه يزداد اقتناعنا بهذه الحقيقة حين نأتى الى جملته التى يختم بها البيت « ولكل جنب مصرع » فلاحظنا ما فيها من الهبوط الكبير عاطفة وأداء صوتيا ، فأدركنا من هذا الهبوط أن هناك فجوة زمنية بينها وبين سابقتها « فتخرموا » ، وأن نفس الشاعر قد انقطع بعد صيحته العظيمة الطويلة « فتخرموووو ! » فوقف هنيهة يستريح قبل أن يسترسل فى الكلام بصوت مختلف تماما ، كما سنشرح بعد قليل .

وثالثتها انه مع استعماله فى هذا البيت السادس لنفس الوسيلتين الموسيقيتين اللتين استخدمهما فى البيت الرابع ، قد عكس هنا ترتيبهما ففى البيت الرابع بدأ بوسيلة الصياح العالى المعبر عنه بالمدات ، وأعقبها بوسيلة الصرخة الحادة المعبر عنها بطعنة الياء المشددة فى « بنى » أما فى البيت السادس فهو يجىء أولا بصرخة الياء المشددة فى « هوى » ثم يتبعها بمدات الواوات الثلاث وفى هذا العكس للقالب الموسيقى تنويع جميل ممتع للتنغيم الموسيقى؛كما ترى بمزيد من الوضوح اذا وضعناهما هكذا

٤ — فأجبتها أما لجسمى أنه

أودى بنى !

٦ — سبقوا هوى !

وأعنقوا لهواهمو فتخرموا

وانظر الآن كيف توسط هذين البيتين بالبيت الخامس فهذان البيتان الرابع والسادس اللذان يستعملان نفس الوسيلتين ولكن معكوستى الترتيب ، قد فصل بينهما ببيت يبدأ بالتقاط وسيلة الطعنة الحادة ثم يتبعها بوسيلة ثالثة مختلفة هى حروف الحلق المختنقة

٥ — أودى بنى !

وأعقبونى غصة بعد الرقاد وعبرة لا تقلع

فلنعد الى البيت السادس لنتم نظرتنا فيه أما وقد بلغ الشاعر أقصى حدته وشدته الصوتية على كلمة « فتخرموا » ومدتها الزائدة الطول والارعاد ، فانظر الآن كيف يهبط فى باقى البيت هبوطا مباغتا قوى المباغتة حين يتمه بقوله :

ولكل جنب مصرع

وهى كلمات تخلو خلوا تاما من المدات ومن حرفى الياء والواو الساكنين ، كأنه بعد أن علا الى أعلى قمة يستطيعها بصوته انهار فجأة انهيارا تاما من فرط اجهاده وكأنه قد استنفد ثورته واحتجاجه مؤقتا فعاد الى الهدوء والسكون و « القرار » فانظر كيف ينسجم هذا الأداء اللفظى مع هذه الحالة النفسية الجديدة ، وكيف ينسجم أيضا مع « الفكرة » التى تتولد من هذه الحالة النفسية والتى تعبر عنها الألفاظ بمعناها اللغوى ، انسجاما عضويا كاملا فهو بعد ثورته المحتجة وصيحاته المولولة يعود الى اليأس المذعن ، ويدرك أن لا فائدة من

الثورة على صرف الزمان ، وأن هذه سنة الدنيا ، فكل جنب مهما علا فى تحد واتنصب فى شموخ واغترار لا بد أن يأخذ « الوضع الأفقى » فيصرع على الأرض وكما يهبط هذا الجنب بعد أن علا هبط صوته بعد أن علا ، فجاءت مقاطعه فى هذه الكلمات الثلاث « ولكل جنب مصرع » كلها مقفلة ، واتفقت فى ضرباتها المتعاقبة مع حركة الهبوط والصرع والسقوط والتردى ، بعد أن كانت فى الجملة السابقة « وأعنقوا لهواهمو فتخرموا » مختومة بمقاطع مفتوحة مطلقة

وهو يحتفظ بمعظم هذا القرار فى بيته التالى

٧ ـ فَغَبَرْتِ بعدهمو بعيش ناصب وإخال أنّى لاحق مستَتْبَعَ[1]

استمع الى حروف الحلق الثلاثة ، الغين والعينين ، فى الشطر الأول، بما لها من مرارة فى النطق ولكن لاحظ الباءات الأربع تتلو أولاها الغين ، وتسبق ثانيتها وثالثتها كلتا العينين ، وتختم رابعتها الشطر الأول منونة.ولاحظ أيضا كيف يعود صوته الى شىء من الرعدة فى مدتى الواو فى « بعدهمو » والألف فى « ناصب » وفى طعنة الياء الساكنة فى«بعيش». الا أنها لا تصل الى الرعدة فى البيت السادس أو البيت الرابع ثم تزيد هذه الرعدة قليلا فى المدات الثلاث فى شطره الثانى ، الألف والياء والألف فى قوله « واخال أنى لاحق » ولكنها هنا أيضا لا تصل الى الدرجة التى بلغتها فى البيتين المذكورين وهى سرعان ما تنتهى وتختتم بهذه الكلمة التى تتوالى فيها المقاطع المقفلة « مستتبع »

فلنتأمل الآن فى مضمون هذا البيت لنرى انسجامه مع الأداء اللفظى

---

(١) غبرت بقيت ناصب ذى نصب اى شدة

الذى نظرنا فيه نجد شطره الأول يحمل فكرة قوية المرارة فى وقعها العاطفى على نفسه ، وهى مقدار ما هو فيه من العناء والشدة بعد موت أولاده ، وكيف يفتقدهم افتقادا كريها . عبر عن الشدة بالباءات الأربع ، والباء من الحروف الشديدة أو المنفجرة ، وعن مرارة الفقد بالغين والعينين

أما الشطر الثانى فرائع الصدق فى تسجيل فكرة مخيفة تعرض له فجأة فلا يخفيها عنا ، بل يحمله صدقه الفنى العظيم على البوح بها لاحظ أولا أن الفكرة التى يحملها هذا الشطر هى ما نصدق بوروده على خلد مثل هذا الشيخ الكبير ، الذى زعزعه موت أولاده وتوالى موتهم حتى أحس باجتثاث جذوره التى كانت تربطه بالحياة ، وتعقد الصلة الوثيقة بينه وبينها على الرغم من كبره فأحس كأنه الآن شجرة اجتثت من فوق الأرض ، سرعان ما تذوى وتجف فيها عصارة الحياة .

لكن الرائع فى هذا الشطر اذا أجدت الاستماع الى نبرته هو أنه لا يقول هذا مرحبا بهذه الفكرة الجديدة حين تطرأ على ذهنه . لا يقول : أهلا ومرحبا بالموت القريب فقد ضاع كل أملى فى الحياة وفقدت كل رغبتى فى البقاء بعد موت أولادى . بل يعنى العكس تماما أنه تزعجه هذه الفكرة المباغتة . فكأنه يقول لنفسه آه يا واد ! يظهر الدور جه عليك أنت كمان !

وهذا واضح فى قوله « واخال » فانه ما كان يقول « واخال » لو كان يرحب بفكرة موته هذه وما ان بدأ الشطر بالفعل « اخال » حتى مكننا من أن نتتبع نبرة الشطر كله فى التخوف من هذه الفكرة الطارئة والانزعاج لها وانظر أخيرا كيف أن توالى المقاطع المقفلة فى

كلمة « مستتبع » هذا التوالى الثقيل — خصوصا فى المقطع الثانى المكون من تائين متتابعين متعثرتين ـــ يصور كيف يجره الموت رغم أنفه وهو يقام ويتشبث ، كما تجاهد الناقة العصية قائدها الذى يجرها بالحبـــل

انا لنعجب أكبر الاعجاب بصدق هذا الشيخ الفانى الذى يصارحنا برغم شيخوخته وبرغم فقـــده أولاده الخمسة بكراهيته لفكرة الموت ودوام حرصه على الحياة وتشبثه بالبقاء فى هذه الدنيا وانا لنفضل صدقه هذا — اذا كنا ذوى ذوق أدبى ناضج — على ادعاءات المهوشين الكذابين الذين يزعمون ان موت الفقيد قد أضاع رغبتهم فى البقـــاء بعده ، وهم فى أكثر الأحيان لا يربطهم بالفقيد المزعوم ما كان يربط أبا ذؤيب ببنيه لكن يزيد اعجابنا اضعافا حين تتذكر حقيقة كان أولئك المهوشون يستغلونها فى مثل هذا الموقف وهى ان أولاده ماتوا وهم فى الجيش الاسلامى الفاتح ، فان كان موتهم بالطاعون فهو لا يزال نوعا من الشهادة ، لأنهم لم يرحلوا الى مصر الا لأداء واجبهم فى نشر دين الله ، تصور الآن ماذا كان يقوله ناظم آخر لا يساوى أبا ذؤيب صدقا فنيا ، وكيف كان يصدع رؤوســـنا ويغثى نفوسنا بحشد الحكم الرخيصة والأمثال السوقية والادعاءات المنافقة ويحول المناسبة من حزن عـــلى أبنائه الى فخر بهم وبنفسه لكن هذا الشاعر الصادق والفنان الأصيل أبى أن يتدلى الى شىء من هذا ، وعبر عن حزنه عاريا صريحا ، ثم عبر عن جزعه من فكرة موته هو ، فذكرنا بصراحة ابن الرومى العظيمة التى حللناها فى مجال سابق حين قال فى مرثيته لولده الأوسط

وما سرنى أن بعتـــه بثوابه ولو أنه التخليد فى جنة الخـلد

ولا بعته طوعا ولـكن غُصبته وليس على ظلم الحوادث من مُعد

ولكن نأتى الى بيته الثامن :

٨ – ولقد حرصت بأن أدافع عنهمو ! وإذا المنيـة أقبلت لا تُدْفَع

لنراه فى شطره الأول يعود الى شيء من الغضب والاحتجاج ، لكنه تغلب عليه المرارة والتعجب حين يتذكر ما أنفق من جهد فى رعايتهم والحفاظ عليهم فى طفولتهم وصباهم وأول شبابهم ، يطعمهم من جوع ويؤمنهم من خوف ، يستر أجسامهم ويداوى جراحهم ويعالج أمراضهم ويقيهم شرور الأحداث ، لكى يخيب هذا الجهد كله الآن ويتبدد هباء — الآن وقد شبوا ونضجوا واستووا وبدأ يثق فى استمرار بقائهم ! فما أعجب هذا التقدير وما أمرّه . لكنه يرجع فى الشطر الثانى الى تسليمه واذعانه اليائس ، ويحافظ على هذا التسليم فى البيت القادم ، وان أدخل فيه صورة عنيفة يصور بها حتم الموت واستحالة دفعه

٩ – وإذا المنيـة أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمـة لا تنفع

انظر كيف ينسجم البيت بايقاعه وجرس حروفه وتنغيمه مع الصورة العنيفة ، فهو يشبه الموت بطائر جارح أو وحش كاسر أنشب مخالبه فى فريسته ، من معزى أو حمل صغير أو ما أشبه ؛ ويحاول صاحبها أن يخلصها من مخالبه ولكنه لا يستطيع أن يستخلصها حية ولابد أن هذه كانت تجربة كثيرة الحدوث فى حياة البدو وهو يبدأ ألفاظه الثلاثة المتوالية « أنشبت أظفارها ألفيت » بحرف الهمزة ويمهد لها بالهمزة فى الكلمة الأولى « واذا » والهمزة حرف شديد ، بل هى كما ذكرنا سابقا قد تكون أشد الأصوات العربية جميعا ، لأنها تصدر من أقصى

الحلق ، وهى أقصى الحروف العربية من هذا المخرج (وقد أخطأ الخليل اذ اعتقد ان العين هى أقصاها ، فان الهمزة ادخل من العين فى أسفل الحلق) ، والنطق بها يحتاج الى انطباق فتحة المزمار انطباقا تاما ، فلا يسمح بمرور الهواء الى الحلق ، ولا تسمع ذبذبة الوترين الصوتيين ، ثم تنفرج فتحة المزمار انفراجا فجائيا يحدث صوتا انفجاريا هو ما نسميه الهمزة وهذا الانحباس التام للهواء عند المزمار ، ثم الانفراج المفاجىء لفتحته ، عملية تحتاج الى جهد عضلى يعتقد بعض لغويينا المحدثين انه ربما يزيد على ما يحتاج اليه أى صوت آخر

فعد الى بيت أبى ذؤيب وأتقن قراءته وأعط الهمزة نصيبها المشروع من التحقيق والقطع ، تجد فى تتاليها هكذا تصويرا جيدا لغرس الطائر الجارح أو الوحش الكاسر لمخالبه الطويلة القوية الحادة فى جسم الفريسة ، والجهد المضنى الذى يبذله صاحبها دون جدوى لاستخلاصها من مخالبه القاسية التى توغلت توغلا عميقا فى لحمها ، فان استخلصها فانما يستخلصها جثة هامدة

وفى الشطر الثانى يضرب عن هذه الصورة ويحل محلها صورة أخرى ليصور ضياع الجهد المبذول ، هى تعليق التمائم على الطفل الصغير دون أن تقيه هذه التمائم من القدر المقدور حين يحل . فاذا أنت فكرت قليلا فى هذا الأسلوب المجازى الجديد استكشفت فيه حقيقة عجيبة ، تتضح لك ما ان تسأل نفسك هذا السؤال لماذا يتحدث أبو ذؤيب عن حمل التمائم والتمائم لا يحملها الا الأطفال ، وأولاده المتوفون لم يكونوا أطفالا بل كانوا رجالا أشداء ذوى بأس ونجدة ؟ أهذا كما يشير الشراح القدامى مجرد مثل عام استعمله فهو لا ينظر فيه

الى مطابقته أو عدم مطابقته للحالة الخاصة التى كانت له ؟ بل الجواب الصحيح تجده فى الحقيقة النفسية المعروفة عن الآباء والأمهات ، أنهم يصرون على النظر الى أولادهم مهما يكبروا على انهم لا يزالون صبية ضعافا يحتاجون الى رعايتهم وحراستهم ، والى ارشادهم وتحذيرهم ، وهذا الاصرار تتولد منه مشكلات كبيرة ومشاجرات بين الولد ووالده ، وبخاصة أمه التى تصر على عده طفلا صغيرا لا يؤمن على نفسه ، وتأبى أن تسمح له بالاستقلال الذى يطالب به ويرى الآن انه أهل له .

ثم تذكر ان أبا ذؤيب شيخ مسن ، فهذا الشيخ المسن حين يأتيه النبأ بوفاة أولاده يرتد بذاكرته الى الماضى البعيد ، كما يحدث لكل الشيوخ الذين يتذكرون الماضى البعيد بأوضح وأدق مما يتذكرون حوادث الأمس القريب ويعينه على هذا الارتداد الزمنى ما أصاب عقله من دهش اذ فاجأه المصاب ، فاذا فكر الآن فى أولاده المفقودين فان الصورة التى تتبادر الى ذاكرته ليست صورتهم الأخيرة وهم رجال أشداء ناضجون ، بل صورتهم القديمة حين كانوا لا يزالون أطفالا صغارا عاجزين يحتاجون الى حفظه وحراسته

هذا اذن هو السبب الحيوى الذى يلجئه الى صورة التمائم ، لا مجرد انه يلتمس مجازا عاما غير محدد يصلح لعموم الأحوال . بل انك اذا رجعت الى صورته الأولى فى نفس البيت ، وجدتها هى الأخرى تقوم على تصورهم وهم صغار ضعفاء عاجزون عن دفع الخطر المهاجم ، فالطائر الجارح أو الوحش الكاسر الذى يطارده أهل الحى ليستخلصوا منه الفريسة لا يهاجم حيوانا كبيرا يستطيع الدفاع عن نفسه ويثقل عليه حمله ، بل يهاجم حيوانا صغيرا يأمل فى الفرار به فاذا رجعت أيضا

الى بيته السابق فنظرت فى قوله « ولقد حرصت بأن أدافع عنهمو » اتضح لك ان البيتين مرتبطان فى موجة واحدة من الذكرى حملته الى زمن طفولتهم

ثم يعود الى تصوير حاله بعدهم ، فيلتمس تشبيها يكون قويا عنيف التصوير لحزنه وسوء حاله ، ولكن انظر أى تشبيه يستعمل

١٠ــ فالعَيْنُ بعدَهمو كأنَّ حِداقَها سُمِلت بشَوْكٍ فهى عُورٌ تَدْمَع[١]

هذا أقصى ما يسمح به لنفسه من التشبيه العنيف لا يلجأ هذا الشاعر الصادق المقتصد الى زلزلة الأرض واضطراب الكون ، بل يأخذ تشبيها بسيطا من طبيعة حياتهم البدوية ، فلابد ان هذه التجربة كانت تحدث لكثيرين منهم لكثرة النبات الشائك فى صحرائهم المجدبة هكذا عينه اذ تغشاها الحزن وجالت فيها سحابة الدمع ، كأن شوكة قد أصابت سوادها فصفّته لاحظ العينات الأربع فى البيت ، خصوصا فى « عور » ، وعليك أن تقرأ هذه الكلمة مركزا فيها أكبر عنف البيت ، وذلك بتقوية وضوح العين واطالة مدة الواو وارعادها وتأكيد تكرار الراء .

ويمضى فى تصوير حاله اذ تتابعت عليه الأرزاء ، فيلتمس مرة أخرى تشبيها من صميم بيئتهم

١١ــ حتى كأنّى للحوادث مَرْوَةٌ بصَفَا المُشَرَّقِ كلَّ يوم تُقْرَع[٢]

---

(١) حداق = جمع حدقة ، وهى سواد العين سملت = فقئت

(٢) المروة = واحد المرو ، وهى حجارة بيضاء تقدح منها النار الصفا = جمع صفاة الحجر الصلد الضخم لا ينبت المشرق = المصلى ، أو هو مسجد الخيف خلف أبى قبيس ، أو مسجد العيدين فى منى ، وروى = المشقر ، وهو سوق الطائف ، وانما خصه لكثرة مرور الناس به وقيل المشرق جبل لهذيل كل يوم = كل حين

مرة أخرى نعجب بصدق الشاعر واقتصاده اذ أراد أن يصور كثرة توالى النكبات عليه فاختار تشبيها واقعيا من حقيقة تجارب حياتهم ، لا من انفجار كونى مزعوم وقد رأيت من الشروح التى أعطيناها فى الهامش اختلاف الشراح فى تحديد « المشرق » هذا ، لكنه على أى حال اسم علم لمكان معين محدد عرفه سامعو الشاعر فكان فى ذكره تجسيم جغرافى زاد من قوة الصورة وتأثيرها فيهم وهو كائنا ما كان موضع يكثر مرور الناس به أو ورودهم عليه ، من مسجد أو سوق ، وكلما داسوه بأقدامهم أو خبطوه بأيديهم تولد من حجارته البيض شرر ، وهذا الشرر هو الحـرقة التى تقدح بقلب أبى ذؤيب كلما قرعه خطب من الخطوب التى توالت عليه

وبهذا البيت يبلغ أبو ذؤيب كفايته من تصوير سوء حاله والرثاء لنفسه ونحن وان كنا عادة نستقل الرثاء للنفس وننفر منه ، فما نظن أبا ذؤيب فى مصابه الفظيع المخمس الا فائزا بأكبر مقدار من تسامحنا وتعاطفنا وهو على أى حال لا يطيل فى هذا الرثاء للنفس ، ولا يزيد على ما قال الآن بيتا واحدا ، بل يلجأ الآن الى محاولة أخرى هى محاولة تعزية نفسه واستعادة ضبطها ورباطة جأشها ، وهذا ما يفعله فى بيتيه القادمين :

١٢ـ وتَجَـــلُّدى للشامتين أُريهمو أنّى لريب الدهر لا أتضعضع

هذا بيت شديد التأثير فينا بمعناه الظاهر ومعناه الباطن معا لاحظ أولا ان كلا المعنيين يقوم على واقعية رائعة ، فهـذا الشاعر المنكوب لا يدعى كما يدعى غيره من الكذابين المهوشين ان الناس كلهم جميعا قد حزنوا لموت الميت ، وانهم قد شغلوا جميعا بهذا النبأ العظيم حتى

ألهاهم عن مشاغلهم الخاصة وعن أسفارهم ، دعك من أن يدعى ان الكرة الأرضية قد مادت والكون قد انقلب رأسا على عقب بل هو يسلم بالحقيقة المؤسفة ، ان له خصوما ومنافسين سيفرحون لمصابه ويشمتون فيه وأينا يخلو من خصوم ومنافسين يسرون بما يبتلى به من نكبات ؟ أما المعنى الظاهر للبيت فهو ان أبا ذؤيب يريد أن يرى هؤلاء الخصوم انه لم يتضعضع لما رزأه به الدهر فلا يشمتوا فيه وأما حقيقته فهى انه يوجه هذا البيت الى نفسه هو لا الى شامتيه ، فى محاولته أن يحمل نفسه على التماسك هو يعتقد انه قد عبر عن حزنه ونفس عن انفعاله بما فيه الكفاية ، وان المضى أكثر من هذا أمر لا يليق برجولته لكنه لا تزال به بقية من انفعال تتطلب التنفيس ، فهو يقاومها ويقمعها ويفكر فى الحجج التى يقنع بها نفسه ويحملها على استعادة الهدوء والرزانة فيقــول لنفسه : عيب يا أبا ذؤيب ! تذكر ان لك خصوما ومنافسين سيسرهم أكبر سرور أن يروك قد ضعفت وتهالكت . فلماذا لا تتجلد أمامهم حتى تكيدهم وتغمهم وتحرمهم فرصة الفرح بمصابك والشماتة من انهيارك ؟ وهو فى حقيقة الأمر لا يقصد كيدهم وتخييب فرصتهم فى المحل الأول ، بل يريد أن يرغم نفسه على امتلاك انفعالها بصرف النظر عما يقوله خصومه أو يفعلونه وهكذا نحتج على أنفسنا بمختلف الاحتجاجات العملية حين نريد أن نقنعها بسلوك لا تريده هى ولكننا نعتقد انه السلوك الصائب اللائق

وبهذا البيت تبدأ حركة هبوط سريع أو حل للأزمة تمهد للانتهاء من هذا القسم من القصيدة والانتقال الى الأقسام الثلاثة التالية وتستمر هذه الحركة الهابطة فى البيت القادم ، الذى افتتن به القــدماء افتتانا شديدا ، وأكثروا من الاستشهاد به ، وعده بعضهم أبرع بيت قالته

العرب ، على طريقتهم فى انتخاب بيت مفرد يغدقون عليه أكبر اعجابهم :

١٣ــ والنفسُ راغبــة إذا رغّبْتَها وإذا تُرَدُّ إلى قليـــلٍ تَقْنَع

ونحن وان لم نوافق القدماء على محاولاتهم المكررة أن يخصــوا بيتا معينا بأنه أبرع بيت أو أحكم بيت أو أشجع بيت أو أغزل بيت ، وهلم جرا ، لا نملك الا أن نشاركهم اعجابهم القوى بهذا البيت فهو عظيم الصدق ، وصدقه أعمق بكثير مما قد يبدو من بساطة تعبيره ، وهو ليس مجرد « حكمة » من الحكم الرخيصة الرائجة التى كثر طروقها وابتذالها ، بل هو حقيقة نفسية عميقة عن نفسنا البشرية التى لا يقف طمعها عند حد ، ولكنها اذا أرغمت على القنوع استكشفت ان معظم ما تتوق اليه تستطيع أن تستغنى عنــه تأمل أيها القــارىء الحديث فيما يحيط بك فى بيتك من الأثاث والرياش والأجهزة ، تعتقــد انك لا تستطيع أن تحيا بدونها ، ولا تتصور امكان الاستغناء عنها فكر فيما يصيبك من الجزع والسخط وضيق الصدر واللعنات حين تتعطل ثلاجتك الكهربائية ، أو تفرغ أنبوبة « البوتاجاز » ، أو تفسد « الحلة البخارية » ، أو فكر فى أشياء أخرى تظنها أكبر من هذه لزوما وضرورة ، من ماء ينقطع عن بيتك بضع ساعات ، أو متنوع اللحــوم والخضر والفاكهة ثم فكر فى استعدادك للسفر الى مصيفك السنوى ، وحيرتك كيف تضع فى حقائبك كل الأشياء التى تعتقد انها ضرورية للمصيف ، من بدل وقمصان وغيارات وأحذية وأدوات وأمتعة وصــابون حلاقة وكولونيا هل تستطيع أن تتصــور ان بامكان الانسان أن يعيش بجلباب واحد على جلده ، ونعلين فى قدميه ، وكسرة من الخبز الجاف أو حفنة من الذرة أو الأرز فى يديه ؟ لكن هل تظن أن حاجياتك هذه ،

مهما كثرت وتنوعت ، تقارب ما يستعمله الأمريكى المعاصر ويعتقد أنه لا يستطيع أن يحيا يوما واحدا بدونه ؟ هكذا النفس البشرية ، لا منتهى لما تعتقد انه ضرورى ، فليس لطمعها حد

ثم فكر فى معظم الآمال والرغبات والمشاغل والأحزان والمضايقات التى تستنفد أغلب جهدك وتفكيرك وأعصابك ، من علاوات ودرجات وترقيات وخصومات ومنافسات ، هل تستطيع أن تتصور انك بامكانك أن تستغنى عن معظمها وأن تعلو على معظمها ، وان هذا لن يقلل من سعادتك بل ربما يزيد منها ؟ ثم اقرأ بعض القصص الكلاسيكية الجيدة فى الآداب العالمية ، التى تصور الحد الأدنى الذى يستطيع الانسان فعلا أن يكتفى به اذا اضطر اليه ، فى حرب أو حصار أو مجاعة أو فقر شديد ينزل به أو سفر يضل فيه ، فاذا انتهت من قراءة هذه القصص وأدركت مدى الاحتمال الذى تستطيع النفس البشرية أن تتحمله حتى فى ضرورات الطعام والشراب والملبس والمسكن والطقس والخطر المحدق ، وهو مدى لا تستطيع أن تتصور امكانه فى أحوالك العادية ، فعد الى بيت أبى ذؤيب لتزداد ادراكا لحقيقته العميقة الخالدة

لكن لاحظ ان أبا ذؤيب لم يوفق الى هذه الحقيقة النفسية العميقة الخالدة لأنه كان يتصيد الحكم والأمثال ليتفاخر ببراعته فى سردها وحشدها وتعدادها كما يفعل نظامونا الرخيصون ومتنطعونا الأخلاقيون ، بل لأنه استقطرها من حالته الشخصية الخاصة وتجربته الفردية المعينة الشديدة الخصوصية ، ووجهها الى نفسه هو يحاول تعزيتها وتصبيرها فى محنتها المحددة ، لا الى القراء أو السامعين يحاول أن يبهرهم بشطارته فى نظم الحكم ورص الأمثال ، كما أغرم

شاعرنا الحديث أحمد شوقى فى حكمه الخسيسة ، وكما جار عشرات ممن قصروا حتى عن اجادة سبكه

وبهذا البيت ينتهى أبو ذؤيب من القسم الأول من قصيدته ، وحق له أن ينتهى ، فلقد كفى نفسه وكفانا بما لا مزيد عليه من التنفيس لحزنه ، والتصوير لحاله لكن نسخة فيينا من المفضليات تزيد عليه بيتين

١٤- ولئن بهم فَجَع الزمانُ وريبه ... إنى بأهل مودّتى لمفجَّع

١٥- كم من جميع الشمل ملتئم القُوى ... كانوا بعيشٍ قبلنا فتصدّعوا

وأغلب ظننا ان هذين البيتين هما من نظم أبى ذؤيب حقا ، لكنه حين أعاد النظر فى قصيدته عاد فحذفهما ، اذ اتضح له ان نظمهما لا يرقى الى المستوى الذى كان عليه ، وانهما لا يضيفان جديدا ذا بال على أى حال ، فما فيهما من معان بعضها قد تضمنه ما سبق من أبياته ، وبعضها سيصوره فى باقى القصيدة تصويرا قوى التجسيم والتفصيل أما الأبيات الثلاثة الأخرى التى يرويها ديوان الهذليين وترويها جمهرة أشعار العرب بين البيتين الحادى عشر والثانى عشر ، وهى

لابد من تَلَفٍ مقيم فانتظر ... أبأرض قومك أم بأخرى المصرع

ولقد أرى أن البكاء سَفاهة ... ولسوف يُولَع بالبكا من يُفْجَع

وليأتينّ عليك يومٌ مرّةً ... يُبْكَى عليك مقنّعا لا تَسْمع

فنراها واضحة الخروج على الحالة الفكرية والشعورية التى كان فيها أبو ذؤيب فى قصيدته هذه ، لذلك نرجح رواية المفضليات التى لا تضعها فى هذه القصيدة ، وتضع أولها وثالثها فى قصيدة أخرى لشاعر آخر ،

هو متمم بن نويرة فى قصيدته رقم ٩ من المفضليات « صرمت زنيبة حبل من لا يقطع » ، وهما أقرب الى أسلوب متمم كما يتجلى فى القصيدة المذكورة وأما ثانى هذه الأبيات فلا شك عندنا ان قائله ، كائنا من كان ، ليس أبا ذؤيب ، لانحطاطه الشديد عن مستوى نظم أبى ذؤيب حتى حين يكون هذا النظم ضعيفا فلننتقل فى فصلنا القادم الى الأقسام الباقية من قصيدته ، لنرى روائع أخرى من فن هذا الشاعر المجيد

الفصل الخامس عشر

دقائق التصوير الحركى

محاولة العزاء : مصارع الحيوان والانسان

نظم أبو ذؤيب الهذلى عينيته العظيمة لما مات أولاده الخمسة فى عام واحد وهى قصيدة طويلة من خمسة وستين بيتا لكن عدد أبياتها التى تدور على مصابه هـذا لا يتجاوز خمسة عشر أما سائر هـذه القصيدة — خمسون بيتا كاملة — فلا تدور على هـذا الموضوع ، بل تتناول ثلاثة موضوعات أخرى ، فتصور مصرع الحمار الوحشى ، ومصرع الثور الوحشى ، ومصرع فارسين من البشر تقاتلا فقتل كل منهما الآخر وهذه ظاهرة عجيبة تحتاج الى تفهم

اذا عدنا الى الأبيات الخمسة عشر نفسها ، التى درسناها فى الفصل الماضى ، وجدنا ان الأبيات الأحد عشر الأولى منها هى التى تدور على نكبته بموت أبنائه ، وتصور حزنه ولوعته وسوء حاله ، أما الأبيات الأربعة الأخيرة منها فتحاول شيئا آخر ، تحاول التجلد والتصبر ، فيذكر أبو ذؤيب فيها نفسه بأن له شامتين سيفرحون ان رأوه يجزع ويتضعضع ؛ وبأن النفس البشرية لا حد لطمعها اذا أرخى لها عنان الطمع ، ولكنها تقنع بالقليل اذا حملها صاحبها على القناعة ؛ وبأن هذه لم تكن مصيبته الأولى فى حياته على أى حال ، فكثيرا ما فجع فى أهل مودته من قبل وأخيرا يذكر نفسه بأنه ليس الوحيد الذى نكبه الدهر

وفرقه عن أحبابه ، فكم من أحباب كان شملهم مجتمعا وحبلهم ملتئما ثم مزق الدهر شملهم وبتر حبل مودتهم

والظاهر ان هذه الأبيات الأربعة لم تنجح فى تهدئة ثائرته ، ولم تكف لجلب العزاء اليه ، فهو لا يزال قوى اللوعة على أبنائه ، فماذا يفعل ؟ هل يعود الى الحزن والثورة مرة أخرى ؟ هو يأبى هذا لنفسه ، ويعتقد انه قد عبر عن ولهه بأقصى ما تسمح به له رجولته هل يستمر اذن فى نظم أبيات الحكمة يعزى بها نفسه ، فيتحدث حديثا عاما عن تقلب الزمان وخيانة القدر وبطش الدهر وحتم الموت وتصدع المودات ؟

هنا تتجلى لنا روعته الشعرية وصدقه الفنى على أتمهما فهو يرفض هـذه الطريقة التى أولع بها كثيرون من الشـعراء والنظامين المقلدين فيما بعد ، الذين اتخذوا الرثاء مجالا سانحا لاقتناص الحكم ورصها رصا مسرفا مملا ، فجاء أكثرها سوقيا مبتذلا رخيصا ، يعتمد على الألاعيب الذهنية واللفظية المحض ولا يصدر من القلب صدورا حارا ولا ينبع من التجـربة الشخصية المعينة وانما يسترسل فى الأقوال المعممة الباهتة المسيخة وأبو ذؤيب ببصيرته الفنية الصادقة يدرك انه أن تمادى فى هذه الطريقة السهلة فلن يستطيع أن يحتفظ باجادته الفنية بل هو فيما رجحنا قد عاد فحذف البيتين الأخيرين من تلك الأبيات الأربعة ، وآثر أن يلجأ الى وسيلة أخرى غاية فى الطرافة والتأثير الفنى فهو يترك مأساته هو ويتعزى بالنظر فى ثلاث مآس أخر ، يأخذ اثنتين منها من عالم الحيوان ، ويأخذ ثالثتها من عالم الانسان فلننظر الآن فى المأساة الأولى ، قصة حمار الوحش ومصرعه

قصة حمار الوحش من أهم الموضوعات الفنية التى تناولها الشعر

القديم ، من ناحية الكم وناحية الكيف معا فقد أغـرم بها الشعراء وأكثروا من ايرادها ، وقد رأينا مثلا عليها فى همزية زهير التى درسناها فى الفصل الحادى عشر لكن زهيرا لم يطل فيها كما يفعل شـعراء آخرون ، وكما سيفعل أبو ذؤيب ، والشعراء الذين أطالوا فيها قد اتخذوها مجالا رائعا يكشفون فيه عن علمهم الواسع بأحوال الصحراء ، وملاحظتهم الطويلة لظواهرها وأحداثها ، وخبرتهم الدقيقة بما تعج به من حياة الحيوان والنبات ، وقدرتهم الفنية الكبيرة على الوصف الحى المحيى لما يسجلون من صور وما يؤدون من عواطف

لكن أغلب الشعراء يقصون هذه القصة فى مناسبة واحدة ، هى أن يشبهوا ناقتهم فى سرعة جريها بحمار الوحش فى عدوه السريع ، ثم يتناسون هذا التشبيه ويستطردون فى قصة الحمار الوحشى . أما أبو ذؤيب فيورد قصته هذه فى مجال الرثاء ، اذ يضربها لنفسه مثلا على حتم الموت وتصدع الجمع وتمزق شمل الأصحاب والخلان وهو يستخدم قصة الحمار الوحشى هذا الاستخدام فى عينيته هذه ، وفى أبيات ثمانية من قصيدة أخرى له [1] وهناك ثلاثة شعراء آخرون يستخدمون القصة أيضا فى مجال الاعتبار والتعزى عن حتم الموت وبطش الدهر ، ولكنهم جميعا من قبيلة هذيل [2]

---

(١) ديوان الهذليين ، القسم الأول ، ص ١٢٤ ــ ١٢٦ ، الأبيات ١ ــ ٨ ، طبعة الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥

(٢) نفس المصدر ، القسم الثانى ، شعر صخر الغى ، ص ٦٣ ــ ٦٦ ، الأبيات ٩ ــ ١٩ ثم شعر ابى خراش ، ص ١١٧ ــ ١٢١ ، الأبيات ٧ ــ ١٨ ثم شعر أسامة بن الحارث ، ص ٢٠٢ ــ ٢٠٧ ، الأبيات ٨ ــ ٢٨

وهذه ظاهرة تستوقف الانتباه ، لماذا اختص هؤلاء الشعراء الهذليون بايراد القصة فى هذا الغرض ، فى حين ان سائر الشعراء يوردونها فى مجال التصوير لسرعة الناقة أكان ذلك لكثرة مصائبهم فى قبيلتهم هذيل ، أم كان مجرد تقليد شعرى نشأ فى هذيل ، فان كان هذا فلم لم ينتشر بين غيرهم من الشعراء ؟ أسئلة لا نستطيع لها جوابا مقنعا ، والظواهر الأدبية لا نستطيع دائما أن نقدم لها تعليلا ، فلنكتف بأن نضيف ان أولئك الشعراء الهذليين يستخدمون لنفس الغرض قصة الثور الوحشى أيضا ، والوعول والنعام ، والصقر الذى يصيد الأرنب ، ويضربون هذه الأمثال قبل قصة الحمار الوحشى أو بعدها ولنقصر اهتمامنا الآن على قصة الحمار الوحشى ، لكن قبل أن نروى أبيات ذؤيب ننتهز هذه الفرصة لنعطى خلاصة المعانى والصور التى يسوقها الشعراء القدامى حين يقصون هذه القصة ، نظرا لما قلنا من أهميتها الكبيرة كما وكيفا فى شعرهم ، وحتى نكون أقدر على تعرف نزعة أبى ذؤيب الخاصة فى سردها ، وماذا يقول وماذا يدع ، وفى أى فصول القصة يطيل وفى أيها يوجز

والقصة حين ترد بتمامها تتكون من سبعة فصول ، لكن قل ان ترد جميعها فى قصيدة واحدة ، والأفكار والصور التى سنذكرها بعد قد جمعناها مما يقول مختلف الشعراء وهذه هى الفصول السبعة [1]

---

(١) ملخصة من رسالة نال بها المؤلف درجة الدكتوراه فى الأدب العربى من جامعة لندن سنة ١٩٤٢ ، موضوعها « الحيوان فى الشعر العربى القديم ما عدا الابل والخيل » كذلك لخصنا من هذه الرسالة سردنا القادم لقصة الثور الوحشى او البقرة الوحشية والشعر القديم المعنى فىعنوان الرسالة هو الشعر الجاهلى وشعر صدر الاسلام وشعر العصرالأموى ، فهذه هى العصور التى نستطيع أن نطمئن فيها الى أن ما يقوله الشعراء هو من نتاج العبقرية العربية الخالصة ما عدا حالات قليلة جدا

١ — الزمان موسم الربيع الأمطار قد توالى نزولها فاخضرت الأودية بالنبات الغزير المكان أحد هذه الأودية الخصيبة الممرعة . حمار الوحش يرتع ويمرح ، متمتعا بهذا المرعى الغنى ، يأكل ما شاء من عشب وبقل هو سعيد حر لا يقيد مرحه قيود ، يجرى من واد الى واد ، ومن مسرح مخصب الى مسرح لا يقل عنه اخصابا وهو يجد شرابا كافيا فى عصارة النبـــات الطرى الذى يأكله ، فلا يحتاج الى أن يرد عينا من العيون ، وهذا يجعله أكثر حرية وانطلاقا فى الوديان وهو يتدفق بالحيوية والنشاط ، لا ينى عدوا وقفزا ، فالغداء الطيب قد ألهب قوته الذكرية ونشط جسمه ونفسه معا هو قوى البدن مفتول العضل ، وجهد الجرى والوثب ، مضافا اليه عدم احتياجه الى شرب الماء ، قد أنقذه من السمنة وأضمر جسمه وصانه من البلادة والكسل فى مرتعه الغنى وهو يلتمس المجالات المختلفة للتنفيس عن فرط نشاطه وحيويته ، بأن يصيح بأعلى صوته صياحا تردده جنبات الصحراء ، وبأن يقبل على اناثه اللاتى جمعهن وسيطر عليهن ، فله فى أغلب الأحوال أكثر من أنثى واحدة ، لأنه بطبيعته حيوان متعدد الاناث (لا كالنعام مثلا) . فهن ثلاث أو أربع ، وقد يصلن الى الثمانى عدا وهـــو يفرض عليهن سطوته القاهرة ، بعزم بل بقسوة ، فهو يقتادهن حيثما شاء بين الأودية والمسارح، ويدفعن أمامه بخشونة غير عابىء باحتجاجهن وهو يحتفظ بهن جميعا لنفسه ، ولا يسمح لذكر آخر أن يقربهن ، لذلك ترى جسمه مكسوا بالجروح والندوب التى سببها صراعه مع الذكور الآخرين بل هو يغار عليهن من أولاده منهن ، فيطرد هؤلاء الأولاد عن أمهاتهن المحبات بقسوة بالغة الى أن يختفوا لكن اناثه لا يستسلمن لهـــذه السيطرة الذكرية الدكتاتورية بدون صراع ، فهن يجالدنه ويعضضنه ويرفسنه

ويحاولن الهرب منه ، مبتغيات الخلاص من سلطانه والحرية لأنفسهن ، لكنهن ينتهين دائما بالاخفاق ، ويعدن الى الاستسلام ، فهو أقوى من أن يستطعن له غلبا ، وهو أقسى منهن عضا ورفسا ، وأسرع منهن عدوا اذا لجأن الى الهرب لكن العلاقة ليست هكذا دائمة الخصومة ، بل يتخللها كثير من التراضى والملاعبة والمزاح ، فينعمن بالحياة الرغدة والطعام الوفير فى حماية ذكرهن المقتدر وهكذا يستمر الحمار مع أتنه طول موسم الربيع ، فى تمام السعادة والنعيم والمرح

٢ — لكن مثل هذه السعادة لا يمكن أن تدوم فالطقس يبدأ فى التغير ، اذ يشرف الربيع على الانتهاء ، ويليه الصيف بحره الحر يزداد شدة وقسوة حتى يبلغ درجة لا احتمال لها الأرض تلتهب بالحرارة ، والتلال تتوقد ، والماء يجف فى الغدران والعيون ، والنبات يذوى وتجف عصارته فيضمحل. كانت هذه الحيوانات حتى الآن مستغنية عن الماء بما تجد من رطب النبات ، أما الآن فالعطش يشتد بها ، وحلوقها تحترق من الريح اللواحة والحجارة الموقدة من حولها ، حتى تكاد يغمى عليها من شدة الظمأ وأخيرا ، بعد تفكير طويل ، يحزم الحمار أمره ، فيستقر عزمه على أن يترك هذا المكان الذى ألفه وقضى فيه كل ذلك الوقت السعيد ، وعلى أن يفتش عن مكان آخر قد استبقى قدرا من الماء لكنه ينتظر مجىء الليل ، فهو لا يستطيع أن يبدأ جريه فى حر النهار فيقف على الرابية حارسا لأتنه ، منتظرا اللحظة المناسبة .

٣ — تأتى هذه اللحظة ، فيقدم الحمار على تنفيذ عزمه ، ويصيح فجأة باناثه ، ويبدأ فى دفعهن أمامه ، ولا يدع لهن مجالا لمخالفة أمره ويظل وراءهن حتى لا يسمح لهن بفرصة الرجوع ، ويستمر فى طردهن

أمامه ، يصدمهن بألواح كتفيه ، ويعضهن بأسنانه ، غير مبال بالرفسات القوية التى تصل الى جبهته من حوافرهن . ذلك انهن لغبائهن لا يفهمن سبب هذه الرحلة ، ولو تركن وأمرهن لظللن فى ذلك المكان الجاف حتى يمتن عطشا ، لكنه وهو رئيسهن المسؤول عن سلامتهن يمضى فى أداء واجبه . يظل الحمار وأتنه فى هذا العدو السريع المجهد والغبار يتصاعد عاليا من حوافرها ، وهو يركض بهن فوق الصخر والرمل والجبل والسهل ، ويجتاز الدروب ويرتاد مختلف الأماكن مفتشا عن ماء لم يجف بعد ، وباذلا كل جهده ومهارته فى الاحتفاظ بهن ، الى أن ينجح أخيرا فى سعيه ويعثر على ماء جديد .

٤ — جاء الفرج بعد الشدة ، فعثرت الحيوان على هذا الماء الجديد ، وهو ماء كثير بارد سائغ طعمه ، يحيط به النبت الثقيل العالى . تدخل الحيوان الظمأى هذا المورد بلهفة وتشوق ، وتبدأ فى النهل من مائه العذب ، فتمد أعناقها وأفواهها فى شراهة ، وتأخذ فى العب من صفحته الصافية ، وتغيب بأرجلها فيه ، وتبل به جلودها المحترقة .

وهنا تنتهى القصة لدى كثير من الشعراء ، اذا كانوا فى حالة نفسية سعيدة ، كما رأينا فى تناول زهير لها ، فيعود الحمار وأتنه الى فترة جديدة من السعادة والمرح . وقد يستمر الشاعر فيروى الفصل القادم الذى يرمى فيه الصياد الحيوان بسهامه ، لكنه ينهيه نهاية سعيدة ، فيجعلها تفر منه سالمة . أما اذا كان الشاعر فى حالة نفسية تعسة فانه يجعلها أو يجعل بعضها تلقى مصرعها ، وذلك فى الفصول القادمة .

٥ — بينما الحمر تنعم بالماء اللذيذ ، اختبأت الكارثة بالقرب منها ، وهذه المياه العذبة الصافية انما جرتها الى حتفها . فهناك ، قريبا من عين

التى يدفعها عطشها الى ورود العين وهنا يدخل بعض الشعراء فى الماء ، يختفى الصياد وراء صخرة عالية أو ربوة ، مترقبا ورود الحيوان أوصاف طويلة للصياد وفقره وحاجته ، وزوجته البائسة التى تعيش معه ، وأولاده المضرورين ، وسهامه وقسيه التى يعدها للصيد ، وكيف يقضى ليلته فى حذر شديد وحرص وصمت تام ، منتظرا ورود الحيوان ، ففى صيد الحيوان اعتماده الوحيد لاطعام نفسه وأسرته البائسة

٦ — ما أعظم فرحة الصياد اذ يرى هذه الحمر تندفع الى الماء لكنه لا يتعجل ، بل ينتظر حتى يتم انصرافها الى شرب الماء العذب ، وحينئذ يرفع قوسه القوية الجيدة الصنع ، ويخرج من كنانته سهامه التى أحسن انتخابها وبريها واراشتها (أى لصقها بالريش الذى يساعدها على الطيران المستقيم) ، فيرمى . فيصيب بعضها فتسقط الحيوان التعسة الحظ على الأرض ، ويفر بعضها لكنه كثيرا ما يخطىء فيصيب السهم صخرة ينكسر عليها وتنجو جميع الحمر ، ويعض الصياد المسكين على أصابعه ندما

٧ — الحيوان الهاربة تسرع فى النجاة ، يدفعها الرعب العظيم ويكاد يمزق جلودها ، فى عدو مجنون لا استرخاء فيه حتى تبتعد وتصير آمنة مرة أخرى ، فتتنفس الصعداء سرورا بنجاتها ، ويعلن الحمار فرحه بالقفز العالى ، ويصعد رابية يشم فوقها ريح الحرية مرة أخرى ، وتتجاوب الصخور بصياحه الفخور

وغنى عن الذكر ان الشعراء لا يسردون الأحداث المذكورة هذا السرد العارى ، بل يحققون هدفهم الفنى تحقيقا فنيا صحيحا ، تارة بتنظيم ايقاعهم ونغمهم ، وتارة بالتشبيهات والاستعارات التى يصوغونها ، وتارة بالجمع بين هاتين الوسيلتين الفنيتين وهم يختلفون

بالطبع فى نصيبهم من الاجادة ، لكن الشىء المعجب هو أن كثيرين منهم لا يملوننا من هذه القصة المكررة ، بل يعطوننا شيئا طريفا يمتعنا ، آو تفصيلا جديدا يروعنا ، أو التفاتة ذكية حسية أو نفسية ، أو اصالة فى التعبير والتنغيم أما وليس فى وسعنا فى مجالنـــا الحاضر أن نحيط بجوانب فنهم ، فلنكتف بالتأمل فى فن أبى ذؤيب ، وليضف القارىء اليه ما تقدم فى الفصل الحادى عشر من فن زهير ، وما تقدم أيضا فى الفصل الثالث عشر من قص زهير لقصة الصيد ليدرك كيف قص زهير قصة حمار الوحش فيها من زاوية أخرى ، وهى زاوية البشر المصطادين لا زاوية الحيوان الذى صيد ، وكيف جعل مصرع هذا الحيوان على يد الصيادين الأغنياء الذين يخرجون للصيد على خيولهم الجياد لمجرد اللهو ، لا على يد الصياد الفقير الذى يكمن للوحش عند مورد الماء ويرتزق من صيده وهذه النماذج الثلاثة ربما تكفى لاعطاء القارىء فكرة عن مدى الغنى والتعدد الذى يبلغه الشعراء القدامى فى تناولهم لقصتهم المحببة

١٦ــ والدهرُ لا يَبقى على حَدَثانه جَوْنُ السَّراة له جَدائدُ أربع

بالشطر الأول يحدد أبو ذؤيب الغرض الذى من أجله يسوق قصة الحمار الوحشى ، ويربطها بما تقــدمها من أبيات فى محاولة التجلد والصبر حدثان الدهر احداثه وغيره والجون الأسود الى حمرة والسراة أعلى الظهر ، وسراة كل شىء أعلاه نجد فى هذا الوصف « جون السراة » مثلا آخر على ايجاز الشعر الجاهلى ؛ فالشاعر لا يذكر اسم الحيوان الذى يصفه ، معتمدا على ذكاء سامعيه الذين سيحزرون أى حيوان هو من وصفه له والحمار الوحشى فى شبه الجزيرة العربية أسود اللون . لكن القارىء الذى تابع فصولنا الماضية سيدرك أن وصفه

للحمار بذلك اللون الأسود الضارب الى شيء من الحمرة لا يقصد به مجرد تسجيل الحقيقة المادية ، بل يوميء الى التماع جسمه المليء بالصحة والقوة وتألقه فى أشعة الشمس ثم جعل له أتنا أربعا والجدائد جمع جدود (بفتح الجيم) ، وهى الأتان التى خف لبنها ، وأصل الجدّ القطع . ولكن لم يصفها بهذا الوصف ، وما أهميته فى هذا الفصل الأول ؟ سؤال لا يسأله الشراح القدامى ، لكن تدبرا يسيرا يهدينا الى أنها قد خفت ألبانها أو انقطعت لأنها بدأت تنتهى من عملية الارضاع لصغارها ومغزى هذا أن صغارها بدأت تستقل عنها وترعى النبات ، وهذا يجعلها أكبر حرية وعودة الى النشاط والجرى والقفز مع ذكرها ، بعد أن أهملته فترة انصرفت فيها الى صغارها وكما نعرف من شعراء آخرين سيقوم الحمار بعد قليل بطرد هؤلاء الصغار عن أمهاتهم ليستأثر بهن مرة أخرى.

١٧ـ صَخِبُ الشَّوارب لا يزال كأنه عَبْــدٌ لآلِ أبى رَبيعةَ مُسْبَع

تعبيره « صخب الشوارب » هو تعبير بالغ الروعة ، يدلنا على ايجاز الشعر القديم وشحن ألفاظه من ناحية ، وعلى مقدرة الشعراء على ضم ألفاظ اللغة ضما جديدا ينتج تركيبات جديدة يقدمونها الى المحصــول اللغوى والأدبى فتنمو بها اللغة وتغنى ، وهذا عمل الشعراء الأصلاء فى كل لغة حية . والشوارب هى عروق فى الحلق ؛ أو مجارى الماء فى العنق ، أو مخارج الصوت فى الحلق فقوله ان الحمار صخب الشوارب يعنى انه كثير الصياح قوى الجلبة التى يصدرها من حلقه منفسا بها عن الحيوية العظيمة التى تدب فى عروقه فى ذلك الموسم النضر الخصيب حتى تتوتر عروق عنقه من شدة صياحه وواضح ان الشاعر فى تعبيره هذا قوى التعاطف مع الحمار وان تعاطفه ممزوج بقدر من التفكه عليه .

فهو يجد فى تأمله مسلاة عن حزنه الشخصى . ثم يزداد هذا وضوحا حين يلتمس لتصوير نشاطه وصياحه تشبيها غاية فى الابداع والظرف يحملنا على الضحك المرح فيقول انك يخيل اليك حين تستمع الى صياحه العالى بصوته الذى لا يفهم انه عبد لآل أبى ربيعة وأبو ربيعة الذى يعنيه الشاعر هو بلا شك أبو ربيعة بن المغيرة ، جد عمر الشاعر الأموى المشهور أما الشراح الذين جعلوا أبا ربيعة رجلا من ذهل بن شيبان أو من كنانة فقد أخطأوا كل الخطأ ولكى تفهم هذا التشبيه يجب أن تتذكر ان بنى مخزوم كانوا من كبار أثرياء قريش وأهل العز فيهم منذ الجاهلية ، وان بيت أبى ربيعة بن المغيرة كان من أغنى بيوتات بنى مخزوم كانت لهم ضياع واسعة وتجارة ناجحة ، وكان لهم عبيد كثيرون ، حتى ان الرسول عليه السلام فكر فى أن يؤلف منهم كتيبة فى فتح اليمن وقد ظل فيهم هذا الغنى بعد الاسلام ، حتى لقد كان عبد الله ابن أبى ربيعة — أبو عمر الشاعر — يسمى العدل (بكسر العين) ، لأنه كان يكسو الكعبة من ماله سنة ، وتكسوها قريش كلها سنة ، فهو عدل لهم جميعا

مثل هذا البيت السرى يكون عبيده فى نعمة ورغد من العيش وطعام كثير ، فيكونون أصحاء أقوياء الأجسام والمسبع الذى قد أهمل مع السباع فصار كأنه سبع لخبثه . ونحن نعرف من كتب الرحالين المعاصرين ان رعى القطعان فى الصحراء العربية لا يزال مهنة الخدم [1] ، وانهم

---

(١) من الخطأ أن نعتقد أن العرب اذ قامت حياتهم على الرعى كانوا هم الذين يقومون بمهنة الرعى نفسها ، فالحق أن هذه المهنة كانت موكولة الى العبيد والنساء والخدم وأصاغر الناس ، كما يصور الشعراء القدامى فعنترة مثلا يصف فى معلقته العبد الحبشى « الأعجم الطمطم » الذى يرعى الابل ويشبه به الظليم فى سواده

لا يزالون يهملون فى البرية ولا يكادون يعاشرون انسيا ، فتكاد معرفتهم باللغة الآدمية تنقطع ويكون صياحهم عاليا جافيا غليظا قريبا من جفاوة الحيوان وغلظته من كثرة معاشرتهم له ويقال ان « مسبع » معناه الذى وقع السبع فى غنمه فهو يصيح ، أى يصيح ليطرد هذا السبع لكننا لا نؤثر هذا الشرح ونفضل المعنى الأول ففيه الكفاية فى وصف صياح هذا العبد وزمجرته الصاخبة الأعجمية فانظر الآن فى طرافة هذا التشبيه وامتاعه ، وهو لا شك يذكرك بتشبيه علقمة لصوت النعام بصوت تراطن الروم فى قصورهم ، ويذكرك بتشبيه زهير لحمار الوحش ببدوى قام على ربوة عالية وأخذ ينادى صاحبه أو يطلب النجدة فان أردت أن تزداد تقديرا لتشبيه أبى ذؤيب فاستبدل ببنى المغيرة أسرة غنية باذخة الغنى فى أقطار وطننا العربى الحديث ، أو أسرة من الأسر الأرستقراطية التى كانت تحتكر الثروة فى مصر الى عهد قريب ، مثل بيت البدراوى عاشور ، ثم تخيل ما لخدمهم الكثيرين من نعمة وسمنة ، ومن بطر وأشر واستكبار واعتزاز بأسيادهم الذين ينتمون اليهم

١٨ـ أكل الجَميمَ وطاوعتْه سَمْحَجٌ مثلُ القَناة وأزْعلته الأَمْرُعُ

ذلك الحمار الوحشى قد أكل الجميم . وهو النبت الكثيرالذى تراكم بعضه فوق بعض كأنه جمة الشعر ، من الفعل جم بمعنى اجتمع وهذا نبت الربيع الذى أنبتته الأمطار الغزيرة المتوالية حين سقطت على أرض طيبة . والسمحج الطويلة على وجه الأرض أو الطويلة الظهر ، يعنى الطول الأفقى لا الارتفاع الرأسى مرة أخرى لم يسم الشاعر الحيوان فيقل طاوعته اتان سمحج ، بل اكتفى بالوصف دون اسم الموصوف ثم يشبه جسمها الطويل بفرع الشجرة الذى يتخذ للرمح ، وهم يختارون للرمح

فرعا صلبا مستقيما تام الاستقامة وهذا الحمار قد أزعلته الأمرع أى نشطته ، من الزعل وهو النشاط والمرح (ونحن الآن نستعمل هذه الكلمة فى لغتنا العامية فى الحزن والغضب فقط ، ولكنها فى الاستعمال القديم للانفعال الحاد عموما ، وان كان القدماء قد قالوا أيضا أزعله من المكان أى أزعجه) وفى رواية « أسعلته » أى صيرته مثل السعلاة وهى المتمردة من الجن أما الأمرع فمعناها الخصب ، يقال قوم ممرعون اذا كانوا مخصبين ، ومكان مريع (بفتح الميم) أى مخصب ، وهى جمع يستعمله أبو ذؤيب خاصة فكأن مفرده مرع أو مرع (بفتح الميم وسكون الراء أو فتحها) وهذا دليل آخر على حرية الشعراء فى صياغة الألفاظ وجمع الجموع

وبهذا البيت يصف أبو ذؤيب المسرح الطبيعى الذى أقبل هـذا الحيـوان مع أتنه على التنعم بنباته الوفير ، وما تتج له من النشاط والشرة . يؤدى هذا الوصف بتركيبات موجزة قوية الشحن ترينا ما كان للعربية من حيوية وتكثيف . والأوصاف تتوالى فى سيولة وخفة وانسجام يعاونها وزن الكامل ولكن الشاعر قد ذكر للحمار أتنا أربعا قبل بيتين ، فلم يأتى الآن ويقول « طاوعته سمحج » ، ومن تكون هذه بينهن ؟ تفكير يسير يهدينا الى انه يخص منهن كبراهن وأقدمهن مع الحمار ، فهى أكثرهن ألفة له واخلاصا لعشرته ومطاوعة لأمره هذه التفاتة لطيفة من الشاعر الى وجه من وجوه الشبه بين الأسرة الحيوانية والأسرة الانسانية ، وقد رأيت فى فصولنا السابقة أمثلة أخرى على الملاحظة الدقيقة التى لاحظ بها الشعراء القدامى حياة الحيوان وانسجامهم الكبير معها وتعاطفهم القوى الذى جعلهم يخترقون الحاجـز بين الانسان والحيوان ليروا كثيرا من التشابه فى العادات والطباع والشخصيات

فالرجل مهما تتعدد زوجاته يكون له فى العادة واحـدة هى كبراهن وأقدمهن ، وتكون هى المقدمة عليهن فى المنزلة والاحتـرام والكرامة مهما يكن من شباب الأخريات وجمالهن وسنزداد بهذه الحقيقة بصرا فى باقى القصة ، وسنرى كيف يؤدى اخلاص هذه الأتان الكبرى لسيدها الى مصرعها قبل مصرعه ، حين نأتى الى النهاية المفجعة التى تنتهى بها القصة

١٩ــ بقَرارِ قِيعانٍ سـقاها وابلٌ واهٍ ، فأَثْجَمَ بُرهةً لا يُقْلِع

استمع أولا الى هذا التنغيم العذب الناتج من القافين المترددتين « قرار قيعان » ومن الجناس الناقص « وابل واه » ، ومن التنوينات الثلاث المطربة ثم لاحظ تردد القاف أيضا فى الفعل « سقاها » ثم فى الفعل « يقلع » ، وكيف تتعاون القافات الأربع ، بالاضافة الى موسيقية ترديدها ، على تصوير ذلك الماء الكثير الفياض الذى امتلأت به الوديان ، وتذكر فى هذا الصدد ما قلناه عن ملاءمة القاف لتصوير الماء الكثير حين درسنا أبيات زهير القافية فى وصف السانية فى فصلنا الرابع والقرار جمع قرارة وهى حيث يستقر الماء والقيعان جمع قاع وهو القطعة من الأرض الصلبة الطيبة أو الطيبة الطينة ، وصلابتها تجعلها تحتفظ بقدر أكبر من الماء ، وطيب طينها يجعل ماءها أعذب مذاقا والوابل المطر العظيم القطر والمطر الواهى هو الذى ينصب انصبابا شديدا ، يقال وهى السحاب انبثق شديدا وأصل الوهى الشق ومن هذا تدرك ان صفة « واه » كان لها غير المعنى المقترن بها فى استعمالنا الحديث حين نقول عذر واه أو حجة واهية بمعنى ضعيفة ، كما يتبدى لك ارتباط المعنيين فى أصلهما اذا قلنا جلد واه أو قربة واهية أى منشقة ينبثق منها

الماء ومن هذا التعبير انتقلنا الى معنانا الحديث فقلنا حجة واهية أى ضعيفة متمزقة غير مترابطة

واختيار الشاعر لهذا المطر الشديد الانصباب ينسجم مع ما يريد تصويره فى هذا الفصل من النشاط القوى والعنف والحدة ، لذلك لم يختر مطرا لين النزول كما رأينا شعراء آخرين يفعلون فى مجال الرقة والهدوء والمرحمة هذا المطر الشديد لم يكن أيضا مجرد دفعة عابرة ، بل أثجم أى ثبت واستمر زمانا لا ينقطع عن النزول هذا اذا أخذنا فاعل « أثجم » على انه ضمير يعود على « وابل » ، فان أعدنا الضمير على حمار الوحش فالمعنى انه لما وجد الحمار هذا المكان الخصيب الذى فيه مطر كثير وفيه اذن نبات كثيف لا غرو انه أقام وثبت فيه زمانا لا يبغى عنه حولا فيكون هذا تمهيدا لما سيصفه بعد قليل من انقطاع المطر وجفاف المكان ، مشيرا بذلك الى انه مهما يطل زمن السعادة فهو لابد الى انتهاء

٢٠ــ فلبثن حيناً يَعْتلجن برَوْضه فيُجِدُّ حيناً فى العلاج ويَشْمَع

لبثت الحمر فى هذا المكان زمانا ، وهن يعتلجن فى روضه أى يعالج بعضهن بعضا فيعضه ويرمحه ويعارضه ، وكل ذلك من فرط الصحة والنشاط أما الحمار نفسه فى معالجته لاناثه فانه يكون أحيانا جادا فى ضربه وعضه اياهن ، ويكون فى أحيان أخرى « يشمع » أى يلعب ويمزح ، والمرأة الشَّموع اللعوب المزّاحة ، فاشتق أبو ذؤيب ذلك للحمار (وهذا تجديد آخر للشاعر ، والتفاتة أخرى الى التشابه بين عادات الحيوان والانسان) وفى رواية أخرى « فى العراك » وقيل يعتلجن أى يلعبن ويتمرغن والتفت الشاعر الى أن بعض ضرب الحمار وعضه

ورفسه ليس عن غضب حقيقى يريد الايجاع بل هو مزاح سببه شدة النشاط والمرح وان يكن مزاحا خشنا ، والى أن هذا المزاح قد يتجاوز المدى فينقلب غضبا حقيقيا يتعمد الايذاء ، هو التفات طريف يدل على ملاحظة طويلة ذكية للحمر ، كما ترى فى كلبين يتهارشان ، بل فى رجلين يتداعبان ثم ينقلب تداعبهما الخشن الى خصومة سريعة ، وكما ترى فى رجل قروى وامرأة قروية يتغازلان مغازلة لا تخلو من خشونة ولطم تثير ضحك أهل المدن ذوى الأذواق الناعمة المرققة أما الروض فجمع روضة ، والروضة لا تسمى كذلك الا اذا اجتمع فيها الماء والنبت ، فان وجد أحدهما دون الآخر لم تسم روضة وبهذه الكلمة الواحدة يرسم الشاعر فى هذا البيت « أرضية » جميلة رائعة يجرى عليها كل هذا اللعب والمرح والخصام الذى سرعان ما يعود الى صفاء

بهذه الأبيات الخمسة قدم أبو ذؤيب الفصل الأول من قصته ، وقد رأيت كيف تعمد أن يطيل فى هذا الفصل وأن يرسم ما فيه من جوانب الخصب والمرح والخير والسعادة وهذا كله سيجعل الفاجعة القادمة أشد هولا حين تقع ، وهى لابد أن تقع ، فكل سعادة مهما تطل مصيرها الفنــاء

٢١ــ حتى إذا جَزَرَتْ مياهُ رُزونِهِ وبأىِّ حِينِ مُلاوةٍ تتقطع !

يبدأ الآن الفصل الثانى الذى يتغير فيه الجو وتنقلب الحال الرزون أماكن فى الجبل يكون فيها الماء ، جمع رزن وهو المكان المرتفع فيه طمأنينة تمسك الماء جزرت الآن مياه هذه الرزون أى نقصت وغارت ، وذلك بمجىء الحر وانقطاع المطر . والملاوة زمن ودهر ، من قولهم تمليت العيش وملاك الله النعمة أى أمتعك بها زمانا وقوله « بأىّ » يستعمل

فيه « أيّ » للتعجب ، كما تقول : أى فارس هو ! فهو يقول : ما أعجب الوقت الذى شاء فيه القدر أن تنقطع المياه عن هذه الحمر كان الماء من حولها كثيرا حين كانت لا تحتاج اليه وتجتزىء عنه بأكل النبات الطرى الكثير العصارة أما الآن وقد جاء الحر الشديد الذى جففه النبات والذى لا تستطيع فيه أن تستغنى عن شرب الماء ، فقد نقص ما كان منه فى الأرض وانقطع نزول المطر . وهكذا يتخير القدر هذا الوقت العصيب ليقطع عنها المياه

٢٢ـ ذَكر الورودَ بها ، وشاقى أمرَهُ شؤمٌ ، وأقبل حَيْنُه يتتبَّع

هذا بيت رهيب ينذر بما سيكون بعد قليل من كارثة مفجعة ، فعليك أن تقرأه باحساس الرهبة والانذار ، وأن تموج صوتك بهذا الانفعال فى المدات الأربع التى فى الشطر الأول ، مطيلا فيها من صوتك ومبطئا اياه فى خفوت فجائى بعد ما كان فى الأبيات الأولى من مرح وصياح وجلبة . وانظر جمال الشين المترددة فى « شاقى أمره شؤم » وكيف يتفشى صوتها ويشيع فى البيت ما يشبه الهمس المنذر بحلول الخطر وتعبير « ذكر الورود بها » تعبير موجز دقيق مؤثر ، يعنى ان الحمار لما جاء ذلك الحر القاسى ونقصت المياه تذكر واجبه فى أن يرد بأتنه ماء جديدا لاحظ أن المياه كما وصفها الشاعر فى بيته الماضى لم يتم جفافها بعد ، وانما هى قد نقصت وغارت ، لكن الحمار لبعد نظره يفكر فى المستقبل ، فهذا واجب مفروض عليه هو لأنه ذكرها وسيدها وقائدها المسئول عنها وعلى سلوكه يتوقف مصيرها لذلك تذكر الحمار واجبه هذا . وهكذا نفضل أن يكون الضمير فى « بها » عائدا على الأتن ، ونرجح هذا على الشرح الآخر الذى يعيده على العيون القديمة ، أى العيون التى كان بها

الحمار فى وقت سابق قبل أن يصير الى هذا المكان الراهن يقول هذا الشرح الثانى ان الشاعر أشار الى العيون القديمة وان لم يتقدم لها ذكر لأنه يصف كيف انقطعت عن الحمار مياه السماء فاحتاج الى العيون القديمة ، ويضيف الشرح ان مثل هذه الاشارة الى مالم يسبق ذكره كثير فى كلام العرب . وهو كثير حقا ولكننا لا نظن ان هذا من مواضعه ، لأننا لا نحتاج اليه ما دام المعنى أنسب فى اعادة الضمير الى الأتن التى سبق ذكرها

ثم يشير الشاعر فى بقية البيت الى أن هذا الورود هو الذى سيجر عليه الشقاء والشؤم والهلاك ، كأنه يريد أن يقول ان تذكره لواجبه وتصميمه على القيام به هو الذى أورده موارد التهلكة ، فلو لم يكن ذلك الحمار ذا ضمير حى وتصميم على القيام بالواجب لربما كتبت له النجاة من مصيره الذى سنراه ، والفعل شاقى على صيغة فاعل من الشقاء أى جلب اليه الشقاء ، وفى هذا التعبير « شاقى أمره شؤم » اشارة الى أن الحمار كان يتردد فى ترك المكان والاقبال على سفره بحثا عن الماء ، لأنه كان يتشاءم منه ويرى فيه نذير الشقاء ، ولعله امضى وقتا يخادع نفسه بأنه لا يزال فى استطاعته المكوث مدة أطول ، ولكنه حسم الأمر وصمم على أداء واجبه وليكن ما يكون

جاء الى هذا الحمار حينه أى هلاكه والموت المكتوب عليه يتتبعه أينما يذهب حتى يحل عليه فى ميعاده الموقوت ونحن نفضل هذه الرواية التى تجعل « حينه » فاعلا للفعل أقبل ، على الرواية الأخرى التى تنصب « حينه » جاعلة اياها مفعولا به للفعل يتتبع ، ويكون فاعل أقبل ضميرا يعود على الحمار ، ويكون المعنى ان الحمار سار الى هلاكه بنفسه

وتعقبه ، فهذا معنى متكلف لا نرى لتمحله داعيا استمع الآن الى الشطر الثانى تتوالى فيه المقاطع المقفلة ويخلو من المقاطع المفتوحة التى كثرت فى الشطر الأول ، وتوالى هذه المقاطع المقفلة يمثل سرعة مجىء الشؤم والهلاك وتتبعهما للحمار أينما يذهب ، ثم يزيد فعلها فى المقاطع المتوالية التى يتكون منها الفعل الأخير خصوصا بتائيه وبائه الانفجارية وبهذا البيت ينتهى الفصل الثانى من القصة وواضح فيه تعاطف الشاعر القوى مع الحمار فى سوء بخته ، حتى ليرتعد صوته حين يفكر فى المصير المشؤوم الذى بدأ الآن يواجهه ، بل من الواضح ان أبا ذؤيب لم يقتصر هنا على « التعاطف » وانما تجاوزه الى « تقمص » الحمار والشعور بشعوره .

٢٣ــ فافْتَنَّهنَّ من السَّــواء وماؤُه بَثْرٌ ، وعانده طريقٌ مَهْيَع

هنا يبدأ الشاعر فصله الثالث الذى سيصور فيه اسراع الحمار بأتنه بحثا عن ماء جديد انظر كيف يبدأه بهذا الفعل العنيف « افتنهن » بنفخة فائه البادئة تسبقها فاء أخرى ورنين نونيه المشددتين ، وكيف يبدأ الفعل بالفاء العاطفة دلالة على مبادرة الحمار الى تنفيذ أمره بسرعة ومفاجأة ما ان قر عليه عزمه وقوله « افتنهن » تعبير دقيق يختص أبو ذؤيب باستعماله فى معناه المراد هنا ، فيرينا مرة أخرى مقدرته على استعمال ألفاظ اللغة فيما يشاء من معان جديدة وهو نظير قولهم افتن فلان فى كلامه أى أخذ فى فنونه أى ضروبه ، ويعنى به أبو ذؤيب ان الحمار فى طرده للأتن من هذا المكان يفتن فنونا متعددة من الطرد ، كما نقول الآن « يتفنن » ونستطيع أن نتصوره يرفس هذه بحافره ، ويضرب الأخــرى بكتفه ، ويعض الثالثة فى عنقها أو ظهرها ، ويبارى الأخرى التى انتهزت هذه الفرصة لتهرب حتى يتقدمها ثم يحمل عليها

ويضطرها الى الارتداد الى الأخريات وهكذا يبرع الحمار فى اظهار فنونه التى يغلب بها اناثه ويحملها على طاعته والسير معه الى مكان آخر . والشاعر فى استعماله الجديد للفعـل افتنهن يبدى اعجابا قويا ببراعة الحمار وتصميمه على أداء واجبه وتحايله على هذا الأداء بمختلف الحيل ، ولو ترك الأتن الغبية وشأنها لماتت عطشا ، وهو لا يفكر مرة واحدة فى أن يدعها وشأنها ويمضى هو فى بحثه عن الماء ثم يتخذ أناثا أخريات فى مكانه الجديد . وهكذا نرى الشاعر القديم مرة أخرى (كما رأينا زهيرا من قبل فى الفصل الحادى عشر) يتحيز الى الحمار ويتعصب له فى صراعه مع الآناث لأنه ذكر مثله

و « السواء » الذى طردهن منه هو رأس الحرة ، أو هو من الأرض ما استوى وامتد ، أو مخرم من مخارم الجبل أما قوله « وماؤه بثر » فله شروح مختلفة أحدها ان بثر اسم علم لمكان معين ، أى ان الماء الذى يقصده الحمار بأتنه هو بثر ، وعلى هذا الشرح يكون الضمير فى « ماؤه » عائدا على الحمار وهناك شرح آخر يفهم « بثر » على انه الماء الكثير ، فهل يرجع هذا الشرح الضمير فى « ماؤه » الى الحمار أيضا ، فيكون المعنى ان الحمار يقصد ماء كثيرا ؟ اذا كان هذا لم تنشأ مشكلة . أو تراه يرجعه الى « السواء » وهى أقرب كلمة ، فان كان هذا فكيف يطرد الحمار أتنه من الأرض السواء وماؤها لا يزال كثيرا ؟ نحن نرجع الضمير الى السواء ، لكننا لا نفهم البثر بمعنى الماء الكثير ، بل نرجع الى المعاجم فنجد الباثر هو الماء البادى من غير حفر ، ونجد البثر هى أرض حجارتها كحجارة الحرة لكن بيض ، فيبدو لنا ان الماء البثر معناه القطرات القليلة من الماء التى لا تزال توجد بين الحجارة . هذا اذن هو كل ما تبقى من الماء فى هذا المكان بعد ان كان قراره ممتلئا

به . والحمار لحصافته لا يريد أن يبقى فى هذا المكان حتى تنضب حتى هذه القطرات القليلة المتبقية ، ومن هنا نفهم سببا آخر لعصيان الأتن ورغبتها فى استمرار الاقامة بهذا المكان ، فهى لقصر نظرها وضيق تفكيرها لا ترى داعيا لتركه ما دام فيه هذا الماء المتبقى ، ولا تدرك انه هو أيضا سيجف سريعا ، وان السماء فى هذا الوقت وقت الصيف لن تجود عليها بمطر جديد أما الحمار بحكمته وخبرته وبعد نظره فيحسب حساب المستقبل خيرا مما يفعلن ، فهو يضطرهن الى أن يرحلن معه ، وعلى فهمنا تكون واو الحال فى قوله « وماؤه بثر » معناها برغم انه لا يزال فيه بعض الماء

لكن ما ان يرحل الحمار بأتنه حتى يلاقيها « طريق مهيع » ، أى بيّن واضح . فما مغزى هذه الكلمة ؟ نفهم ان الحمر تلاقى خطرها الأول منذ بداية عدوها ، لأن الطريق لا يكون بينا واضحا فى الصحراء الا اذا كان طريقا مسلوكا من الناس قد عبدته أقدام القوافل الكثيرة من الابل هو اذن طريق محفوف بالخطر ، فربما تكون فيه فى هذه اللحظة قافلة من الناس المسافرين يرون الحمر فى اجتيازها له فيتبعونها ليصطادوها ويضيفوا لحمهـا الى طعامهم اليسير ، وهو ما كان يحدث كثيرا فى الصحراء ، وما لا يزال يحدث لنا أحيانا حين نسافر بسياراتنا فيقطع علينا الطريق فجأة حيوان وحشى يقفز أمامنا من أحد جانبى الطريق الى الجانب الآخر ومن هنا نفهم لماذا استعمل الشاعر الفعل « عانده » أى عارضه ، فالحمار مضطر الى أن يجتاز بأتنه هذا الطريق مهما يكن من مخاطره حتى يخلص الى الجانب الآخر من الصحراء وهكذا يضع لنا أبو ذؤيب فى أول بيت يصف فيه الرحلة خطرا يثيرنا ويوتر أعصابنا ويحملنا على أن نسأل بلهفة ترى ماذا سيحدث للحمر فى هذا الطريق المهيع ؟ لكنها

تجتازه بسلام ، فالشاعر لا يريد أن يلحق بها الكارثة بهذه السرعة ، ويريد أن يمضى عددا أكثر من الأبيات فى تتبع عدوها السريع المفزوع ، وأن يؤجل الكارثة حتى يكون وقعها أشد ، خصوصا لأننا سنراها تقع حين تنجح الحمر فى العثور على الماء الجديد ، فتظن أن تعبها قد انتهى وأن سعيها الجاهد قد تكلل بالنجاح

٢٤ـ فكأنّها بالجزع بين نُبايِعٍ وأُولاتِ ذى العَرْجاء نَهْبٌ مُجْمَعُ

يتتبع الشاعر هذه الحمر وقد بلغت مرحلة جديدة فى عدوها ، فيصور عبورها السريع من الطريق المهيع الى الجزع وهو منقطع الوادى أو منعطفه أو منحناه . ويحدد هذا الجزع الخاص تحديدا دقيقا بأن يقول انه الذى بين نبايع وأولات ذى العرجاء ، وهذه مواضع معينة يذكر أبو ذؤيب أسماءها حتى يزيد صورته تفصيلا حسيا واقعيا يستطيع سامعوه الذين يعرفون هذه الأماكن أن يتجسموه بمخيلتهم البصرية أما تشبيهه للأتن بأنها « نهب مجمع » فتشبيه غاية فى البراعة واجادة الوصف النفسى فالنهب المجمع هو الابل التى انتهبت فأجمعت فجعلت شيئا واحدا ، من قولهم أجمع فلان أمره وهنا يتبارى الشراح القدماء فى تبيين الفرق بين جمع وأجمع ، وبين مجموع ومجمع فيقول بعضهم ان الشيء المجموع هو المأخوذ من أماكن شتى مختلفة النجر والمواضع ، أما الشيء المجمع فهو الذى أخذ من مكان واحد فضم بعضه الى بعض ويقول آخرون المجمع ههنا المطرود من أجمع ابله اذا طردها (وهؤلاء ينسون ان الذى يجمع الابل فى تشبيه أبى ذؤيب ليس صاحبها بل هو ناهبها الذى نهبها من أصحابها) ويقول آخرون اذا جمع المال وسيق فهو مجمع واذا لم يسق فهو مجموع وهم فى كل هذا الخلاف

لا يعطون شواهد مقنعة من كلام العرب   وهم فى كل هذا الافتنان فى الشرح ينصرفون على أى حال عن تأمل هذا التشبيه الرائع ودقة تصويره للحالة النفسية للحمار   فحمار الوحش فى جمعه أو اجماعه لأتنه ودفعه اياهن أمامه خائف عجل ، قلق مفزوع ، يريد أن يسرع بها فرارا من هذا الجزع بين نبايع وأولات ذى العرجاء ، كأنها ليست اناثه التى هى ملك له ، بل كأنه خارب الابل (أى سارقها) الذى انتهب عددا من ابل قبيلة أخرى فى ساعة غفلتها فهو يريد أن يفر بها سريعا مبتعدا عن هذا المكان ، والابل تعصيه لأنه ليس راعيها الذى تألفه وتحاول الرجوع الى وطنها الذى تألفه ، وهذا يزيد من خوفه وعجلته فيضربها بقسوة ويتلفت حوله فى حذر ورعب   هكذا كان الحمار وهو يسرع بأتنه العاصية من هذا الجزع ، وسر هذا الرعب ان الجزع هو مكان آخر شديد الخطر ، لا يقل خطرا عن الطريق المهيع بل هو يزيد، فقد كانت قبائل كثيرة من العرب تختار مثل هذا المكان لتحل قريبا منه ، كما نعرف من شعرهم الكثير فى الجزع واللوى ومنعرج اللوى ، ولهذا نجد القاموس يعطى من معانى الجزع انه « محلة القوم »   وعد الى أبيات الحادرة التى درسناها فى الفصل الخامس لتزداد معرفة بالوصف الجغرافى لمثل هذا المكان وأهميته فى حياة القبيلة ، وذلك حين يصف الحادرة وداعه لمحبوبته فى « لوى البنينة »

٢٥ـ وكأنهن رِبابةٌ وكأنه   يَسَرٌ يُفيض على القِداح ويَصْدَع

يلتمس أبو ذؤيب تشبيها آخر يصور به جهد الحمار فى جمع أتنه ومهارته فى سوقها أمامه   وتشبيهه هذا مأخوذ من لعبة الميسر ، وهكذا نرى هذا الشاعر الاسلامى يلجأ الى حياة الجاهلية يلتمس فيها أدوات

تصويره الفنى برغم انه قد أسلم وحسن اسلامه والربابة فى الأصل رقعة من الجلد تجمع فيها قداح الميسر ، سميت ربابة من قولهم فلان يرب أمره أى يجمعه ويصلحه ومن ذلك سميت قبائل الرباب من بنى عبد مناة لاجتماعهم وتحالفهم لكن أبا ذؤيب يعنى هنا ما هو داخل الربابة ، وهى القداح نفسها والقداح قطع من خشب كانوا يعلمونها بعلامات مختلفة ويتركون بعضها غير معلم ثم تخلط ويسحب منها لكل لاعب قطعة فيكون لعبه بحسب ما يسحب وكانوا يستعملون عشرة قداح لكل منها اسم خاص ونصيب خاص ، وبعضها لا يفوز بنصيب هى اذن مثل ورق اللعب (الكوتشينة) لكل ورقة قيمة خاصة وبعضها فى ألعاب معينة لا قيمة له أما اليسر فهو الرجل الذى عمله أن يجمع القداح ويخلطها فى داخل الربابة وقوله « يفيض على القداح » أى يفيض بها (لأن حروف الجر تتناوب فى اللغة القديمة) ومعنى هذا يدفعها بعضها فى بعض وقوله « يصدع » اما أن يكون معناه يفرق ، أى انه بعد أن يجمع القداح ويخلطها فى الربابة يفرقها على اللاعبين ، أو معناه يصيح بأعلى صوته معلنا نصيب كل لاعب ، فيقول هذا قدح فلان وفاز قدح فلان ونحن نفضل هذا المعنى الثانى لأن فيه اشارة الى صوت الحمار وهو يصيح بكل اتان من أتنه ، كما سنفهم بعد

فلنبذل الآن بعض الجهد فى فهم هذا التشبيه وتصور حركته وصوته . الحمار اذ يجمع أتنه ولا يسمح لها بالهرب والتبدد يصك بعضها فى بعض صكا شديدا ، ولا ينى عنها دفعا وصداما واعادة تشكيل ، يحرك هذه هنا وهذه هناك ، وهو فى أثناء هذا يصيح بها صياحا قويا ، فينجح فى كل ما يريده بها من جمع وتفريق ثم جمع جديد فكأنه ذلك الرجل الماهر المتخصص فى جمع القداح وصكها بسرعة بعضها فى بعض

فى داخل الربابة ثم تفريقها بسرعة على اللاعبين ولكى تزداد تصورا لهذا التشبيه تذكر ما يفعله لاعب « الكوتشينة » الحاذق الخبير اذ « يظنّط » أوراقها كما تقول فى مصر أو « يشكّها » كما يقول السودانيون ، وهو يفعل ذلك بسرعة مدهشة حتى يتم اختلاطها فى أقصر وقت ، ثم يفرقها على اللاعبين بحركة لا تقل سيولة وسرعة ، ولو حاول أحدنا ممن ليست له دربة على هذا العمل أن يقلده لتعثرت يداه و « تفشكلت » الأوراق وطارت من يديه هكذا الحمار فى مهارته العظيمة فى جمع الأتن وضرب بعضها ببعض وتجويلها حيث يشاء واعادة تشكيلها كلما تبددت فى الرحلة ، حتى يتم له حشدها وتأليفها فى جماعة واحدة تعدو عدوا منسجما وتتجه وفق أمره ، كل ذلك وهو يعدو بها عدوا سريعا من جهة الى جهة بحثا عن الماء الحمار اذن قد تجاوز بأتنه مواطن الخطر فأقبل عليها يفتن فى الاسراع بها كما افتن من قبل فى طردها من السواء .

٢٦ـ وكأنما هو مِدْوَسٌ متقلِّب فى الكفّ ، إلا أنّه هو أضْلع

وهذا تشبيه ثالث يأبى الشاعر الا أن يزيد به الحركة الموصوفة تصويرا فيشبه الحمار الوحشى فى حركته الدائبة بالمدوس ، وهو مسنّ الصيقل ، والصيقل هو الرجل الذى يجلو السيوف ، ومسنه هو الحجر الذى يستعمله فى ذلك فكما يحك هذا المسن القوى صفحتى السيف من أعلى وأسفل فى سرعة وشدة ومهارة ، كذلك الحمار فى احتكاكه القوى الخاطف بالأتن اذ يدفعها ويصكها ويضم بعضها الى بعض ويتجول ويدور بينها هنا وهناك . لكن لاحظ ان التصوير لا يقتصر على الحركة السريعة الماهرة ، بل يصور أيضا صلابة الحمار وقوة احتكاك

جسمه فى حركته الدائرية المنسجمة لذلك يضيف الشاعر الا انه هو أضلع ، وبهذا يزيد فيجعل جسم الحمار أشد صلابة واجتماعا من ذلك الحجر أعد الآن قراءة قوله « هو مدوس متقلب فى الكف » لتسمع فى ايقاعه نظير الحركة السريعة المتقلبة التى يصفها

وبهذا البيت ينتهى الفصل الثالث من القصة ، بعد كل هذا التصوير الذى صور به أبو ذؤيب حركة الحمار وأتنه فى عدوها نحو الماء لكننا اذا أعدنا النظر فى هذا التصوير وجدنا أبا ذؤيب لم يعتمد فيه على الايقاع والنغم — فيما عدا المواضع القليلة التى لاحظناها ، وفيما عدا ملاءمة وزن الكامل نفسه بحركاته السريعة الكثيرة المتوالية — بقدر ما اعتمد على التشبيهات المتعددة التى تقتضينا أن نستعمل المخيلة البصرية فى تحقيقها الا أن تشبيهاته على اختلافها لا تتنافر بل تتعاون على زيادة الحركة ايضاحا ولعل السبب فى لجوئه الى التشبيهات المتعددة هو ان الحركة التى يصفها معقدة فيها جمع وتفريق ودفع وارتداد وتداخل ودوران والكامل بحركاته السيالة المتوالية فى انسجام يصلح لتصوير الحركة السريعة المتصلة ، لكنه ربما لا يعاون الشاعر فى الحركة المعقدة التى يريد نقلها ولعله لو استعمل وزنا آخر أكبر تعقيدا لعاونه معاونة أكبر . ولو كان يباح للشاعر القديم أن ينوع أوزانه فى القصيدة الواحدة لترك هنا بحر الكامل الى وزن آخر وقد رأينا من قبل مثلا آخر على عدم مطاوعة البحر الواحد للشاعر فى بعض أقسام قصيدته ، وذلك حين درسنا أبيات علقمة فى وصف سرعة الظليم فى فصلنا التاسع ، فرأينا بحر البسيط لا ينسجم تمام الانسجام مع الحركة السريعة المتصلة التى أراد الشاعر أن يصورها ومن العجيب أن بحر الكامل كان يلائم علقمة ملاءمة أكبر فى ذلك القسم من قصته ، وان بحر البسيط كان يلائم

أبا ذؤيب ملاءمة أكبر فى الفصل الذى درسناه الآن من قصته فلو أبيح لعلقمة أن يترك البسيط الى الكامل ، ولو أبيح لأبى ذؤيب أن يترك الكامل الى البسيط ، لكان كل منهما أكثر توفيقا لذلك لجأ كل منهما الى الاعتماد على التشبيهات المتعددة فى تحقيق غرضه الفنى أما الذى وفق توفيقا تاما فى وصف حركته فزهير فى أبياته عن السانية وقد رأينا فى الفصل الرابع كيف تلاءم البسيط تلاؤما تاما مع تلك الحركة بما فيها من اسراع ثم ابطاء ، وانسياب ثم ارتداد لذلك لم يستعمل زهير فى كل أبياته السبعة الا تشبيها واحدا ، حين شبه قفز الضفادع بقفز الصبية اللاعبين فى البيت السادس منها ومن هنا نفهم هذه الحقيقة الفنية المهمة أن الشاعر القديم كلما أعوزه الجانب السمعى المتمثل فى الايقاع ازداد ميله الى التعويض عنه بتنمية الجانب البصرى فأكثر من صور التشبيه يستعين بها على ابراز فكره وانفعاله

وبالبيت السادس والعشرين انتهى أبو ذؤيب من فصله الثالث ، فلننتقل معه الى الفصل الرابع من قصته ، حين تعثر الحمر على الماء المطلوب ، لنراه يفاجئنا بهذا البيت القوى السحر

٢٧ـ فوردن والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رابىء الـ ... ضُرَباء فوقَ النَّظْمِ لا يَتتلَّع

هذا بيت يروعنى روعة شديدة بنغمه الفائق كلما جئت اليه فوجدت لايقاعه وجرسه وقع السحر على نفسى ، ولست أدرى هل سبب هذا الثمل الفنى العنيف الذى يثيره فىّ كلما قرأته هو اجادة الشاعر فى توزيع المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة المقفلة والمقاطع الطويلة المفتوحة . فالمقاطع القصيرة والطويلة المقفلة تتوالى فى سرعة خاطفة فى أول البيت الى أن يقطعها المقطع المفتوح المنطلق بمدة الواو فى « العيوق »

ثم تتوالى مرة ثانية بنفس السرعة الخاطفة الى أن يقطعها المقطع المنطلق بالألف فى « رابىء » ثم تتوالى مرة ثالثة الى أن تقطعها الألف الأخرى فى «الضرباء » ثم تتوالى مرة رابعة الى أن تقطعها ألف « لا » وفى كل من هذه المدات ينبغى أن نطيل صوتنا وتتريث فيه برهة بعد ما سبقه من مقاطع سريعة متوالية

أو ترى من أسباب هذا السحر ان البيت مدو ر ، أى استمر الايقاع والنغم متصلين دون انقطاع من شطره الأول الى شطره الثانى فلم يستقل كل منهما بوزنه وكلماته كما هى العادة وهذا التدوير يرغم القارىء للبيت على أن يستمر فى قراءته كله بنفس واحد دون توقف فى آخـر الشطر الأول هذه القراءة بنفس واحد ، مضافا اليها ما شرحنا من توزيع المقاطع وعمل المدات ، تزيد من تجسيم البيت لهذا الاقبال المندفع المبهور الأنفاس الذى تقبل به الحمر أخيرا على الماء الذى طال بحثها عنه فترده لاهثة متلهفة عطشى

لكن دعنا ننظر الآن فى معناه وتصويره ، متذكرين ان موسيقى الشعر — كما شرحنا فى الفصل الثانى — لا تصدر أبدا من مجـرد الأصوات مهما يخيل الينا ذلك ، بل تصدر من الاقتران بين الأصوات بدقائق ايقاعها وجرسها وبين الأفكار والعواطف بدقائق ظلالها وألوانها ومعنى البيت وتصويره لن نجيد فهمهما وتمثلهما الا اذا ألممنا بشىء من علم الفلك الظاهرى ،فعرفنا هذه النجوم التى يتحدث عنها أبو ذؤيب ، وعرفنا معرفة بصرية هيئتها التى يرسمها فى تصويره ، وأدركنا فى أى فصل من فصول السنة تتخذ هذه الهيئة

أما العيوق فنجم عظيم اللمعان من نجوم القدر الأول وهى أقوى

النجوم سطوعا للعين الناظرة وأما النظم فهو نظم الجوزاء ، وهو منطقتها ، ويتكون من نجوم صغيرة متقاربة تكون خطا مستقيما يسميه العامة فى بلادنا « العصى » ، وقد تصوره القدماء منطقة مشدودة على وسط الجوزاء ، تتدلى منها نجوم صغيرة أخرى فى خط تصوره القدماء سيفا يتدلى من المنطقة وذلك انهم تخيلوا الجوزاء — وهى مجموعة الجبار أو الصياد الأعظم (أوريون) كما تسمى لدى الافرنج — صيادا عظيما يذرع السماء ويتدلى سيفه من منطقته على وسطه والنجوم الكبرى فى الجوزاء هى أربعة نجوم متباعدة على شكل رباعى ، تصور القدماء نجميها العاليين على انهما منكبا الجوزاء أو الصياد ، وتصوروا نجميها الأسفلين على انهما رجلا الجوزاء (ولا يزال أكبرهما لمعانا يسمى فى الانجليزية « رِجل » باسمه العربى الحرفى ، كما ان أحد النجمين العاليين يسمى فى الانجليزية « بيتلجوز » ، وهو تحريف من « بيت الجوزاء »)[1] ثم أضافوا الى هذه الأربعة العظيمة المنطقة والسيف اللذين ذكرناهما ، كما أضافوا فوقها مجموعة أخرى متقاربة من النجوم الصغيرة فوق المنكبين وفى وسطهما تصورها القدماء رأس الجوزاء وسماها العرب « الهقعة » . هذا الصياد العظيم يذرع السماء على رجليه

(١) ربما يجوز لنا أن نشير الى هذه الظاهرة المحزنة ، ان اللغة الانجليزية تسمى كثيرا من النجوم بأسمائها العربية أو أسماء محرفة عنها (مثل رجل ، وبيتلجوز ، والدبران ، والتير محرفة من النسر الطائر ، وفيجا محرفة من النسر الواقع ، وغيرها كثير) ، فتسجل بهذه مقدار دين الغربيين لعلم العرب القدماء فى حين أن أحفادهم المعاصرين قل منهم من يهتم بالنجوم ، ويعرفها بأسمائها . بل ان كثيرين من أساتذة الأدب العربى الذين يقرأون هذه الأسماء مرارا فى الشعر القديم ، لا يكلفون انفسهم عناء استطلاعها وتعرفها فى السماء !

فى خطو فسيح خلف « الثور » ، وهو كوكبة من النجوم تسبقه فى السماء ويقع نجم « الدبران » الأحمر فى عينه وتحيط « الثريا » بعنقه ومن خلف الصياد يجرى كلبه ، وهو كوكبة « الكلب الأكبر » الذى يقع نجم الشعرى — أعظم نجوم السماء قدرا للعين المجردة — فى رأسه

ولكن كل ما يهمنا الآن من هذه النجوم هو العيوق ومنطقة الجوزاء أو نظمها ، وانما ذكرنا سائر هذه المجموعات حتى نعين القارىء على تحديد موضعها من السماء ، وليرجع ان شاء الى كتاب مبسط فى علم الفلك ليرى صورتها ، وهى لا تتجلى على أتمها وأبهاها الا فى ليالى الشتاء لكن أبا ذؤيب لا يصورها فى الشتاء ، اذ تحتل وسط السماء وتكسف بروعتها جميع النجوم الأخرى ، بل يصور بزوغها من الشرق فوق الأفق فى فجر يوم من أيام الصيف ، وسترى صورته هذا اذا استيقظت فى فجر أحد هذه الأيام فنظرت فى السماء جهة الشرق سترى العيوق يبزغ أولا قبل الجوزاء ثم يعلو ، ثم تتبعه الجوزاء وتكون أسفل منه ، فاذا رأيت هذا المنظر فهمت الصورة التى يرسمها أبو ذؤيب، وفهمت غرضه العاطفى من تصويرها

فالذى يعنيه هو أن ذلك اليوم سيكون يوما ذا حر شديد خانق للأنفاس ، لأن العيوق لا يكون بالهيئة التى وصفها فوق نظم الجوزاء الا فى فجر يوم من أيام الصيف . وقد كان العرب — كما شرحنا اعتقادهم فى الأنواء فى فصلنا الثانى عشر يعتقدون ان النجم الذى يطلع فى الشرق فى فجر يوم هو الذى يؤثر فى الطقس الذى سيسود ذلك اليوم فالى الجوزاء ينسبون الحر الشديد فى أشد أيام الصيف حرارة ، كما قال علقمة فى الأبيات التى تركناها لمراجعة القارىء من ميميته

وقد علوتُ قُتودَ الرَّحل يَسْفعنى   يومٌ تجىء به الجوزاء مسموم
حامٍ كأنّ أُوارَ النار شامِلُه   دونَ الثيابِ ورأسُ المرء معموم

اذا كان ذلك اليوم سيكون على هذه الحرارة القاسية ، فما أعظم سعادة الحمر اذ نجحت فى العثور على الماء فى فجره ، ولكن المسكينة الجاهلة لا تدرى انها انما جاءت الى حتفها

لكننا نخشى الآن أن يقول بعض القراء اذا كان هذا هو المعنى المراد والعاطفة المقصودة فأنا أفهمهما بمجرد معرفتى ان تلك النجوم لا تكون هكذا الا فى فجر يوم من أيام الصيف الحار ، فلا حاجة لى اذن بدراسة النجوم أو التطلع فيها ، ولا حاجة لى بكل هذا العلم الذى تظاهر به مؤلف هذا الكتاب !

دعنا نؤكد للقارىء مرة أخرى ان الفهم العقلى لا يكفى أبدا لتعرف الفن الشعرى الجاهلى والدخول فى عالمه العاطفى الزاخر لن « يفهم » أحدنا هذا التصوير الذى صوره أبو ذؤيب الا اذا نظر فى فجر يوم صيف الى السماء ، فرأى بعينى رأسه العيوق العظيم وقد ارتفع فوق منطقة الجوزاء ، وهو يبرق بريقه الملتهب كأنه عين فاحصة حذرة متشككة تراقب نجوم المنطقة وهو لا يتتلع أى لا يتقدم ولا يرتفع ، والشاعر يعنى أنه يخيل اليه ان العيوق قد جمد فى مكانه وثبت فيه فلم يشأ أن يتحرك عنه صعودا فى قبة السماء ، وهذا من شدة الحر ، كأن الحر قد خنقه وكتم أنفاسه وأثبته فى مكانه ، وجعله سىء الخلق سريع الغضب ، فهو يلتمع ببريقه الخاطف فوق المنطقة متوجسا متوتر الأعصاب واليوم الحار الخانق الذى لا ريح فيه يخيل الينا فيه ان الكون كله قد اختنق واحتبس نفسه ووقف فى مكانه لا يطيق حراكا

هذا هو العيوق فى ربوضه فوق نظم الجوزاء فلنأت الآن الى الطرف الآخر من التشبيه ، وهو المشبه به لنجد أبا ذؤيب يأخذه مرة أخرى من لعبة الميسر الجاهلية ، فيشبه قعود العيوق فوق النظم بقعود الرابىء فوق الضرباء والضرباء جمع ضريب ، وهم القوم الذين يضربون بالقداح أى يخلطونها والرابىء هو الرقيب ، وهو رجل يقعد فوق القوم الذين يضربون بالقداح ينظر ما يعملون ، أى يرقب عملهم مخافة أن يبدلوا القداح التى تبرز من الربابة ، أى أن « يغشوا » فى اللعب لمصلحة أحد اللاعبين ومن هـذا نفهم حقيقة طريفة ، هى ان بعض اللاعبين — كبعض لاعبى الكوتشينة وغيرها فى أيامنا هذه — كانوا يحاولون الغش فيرشون بعض الضرباء حتى يبدلوا قدحهم اذا جاء خائبا قدحا آخر فائزا تلك هى النفس البشرية الخالدة فى أطماعها وحيلها ! لذلك احتاج الجاهليون زيادة فى الحيطة الى ذلك الرابىء الذى يرقب الضرباء فالآن نفهم مغزى هذا التشبيه ، لأن هذا الرابىء ينظر الى الضرباء بعين حذرة متوقدة لا تطرف ولا تكلّ ، تلمع حذرا وتوجسا ، وكذلك كان العيوق العظيم فى لمعانه وتوقده فوق نظم الجوزاء فى فجر ذلك اليوم ذى الحر الخانق

فالآن اذا أجاد القارىء فهم الصورتين فى هذا البيت ، وحقق احداهما بنظره — نعنى صورة العيوق والنظم ، أما صورة الرابىء والضرباء فلا سبيل لنا الى رؤيتها رؤية حسية ، فنحن مضطرون فيها الى الاكتفاء بالتخيل ، يعيننا على هذا أن تتأمل منظر العيوق والنظم — ثم كرر النطق بهذا البيت مرارا حتى يجيد الاستماع الى جرسه ، ويتتبع مقاطعه ومداته ، ويبذل جهده فى الدخول فى عاطفته والاستجابة لها ، فهـو

لا شك سيبهر بهرا قويا بهذا البيت الذى نعده من أروع الأبيات فى شعرنا العربى كله ، بدقة تصويره ، وجودة تشبيهه الغنى المتعدد الجوانب ، وجدة هذا التشبيه وطرافته الأصيلة ، وشحن عاطفته ، وروعة المنظر السماوى الذى يرسمه ، ورهبة الحر الخانق الذى يمثله بايقاعه ونغمه الساحرين .

لكن عد الآن الى تلك الحمر ، فى هذا الفجر الحار الخانق للأنفاس ، وبعد عدوها الطويل المجهد ، كم يكون العطش قد اشتد بها حتى بلغ مبلغه ، وكم يكون شوقها وتلهفها الى الماء الجديد حين تعثر عليه وتصل اليه ! وهذا ما يصوره أبو ذؤيب فى بيته القادم

٢٨ـ فشَرَعن فى حَجَرات عذب باردٍ حَصِبِ البطاح تغيب فيه الأكْرُع

كم هى متلهفة الى هذا الماء العذب حتى يروى ظمأها العظيم ، البارد حتى يبل أجسامها الملتهبة ! أما وصفه للماء بأنه « حصب البطاح » أى يسيل على بطون أودية تنتشر عليها الحصباء ، فقد فهمنا من دراستنا لأبيات الحادرة فى الفصل الخامس فعل الحصباء فى جعل الماء أصفى وأعذب طعما لذلك هى « تشرع » فيه ، أى تمد أعناقها لتشرب ، ونستطيع أن نتصور بأى لهفة وتشوق ونفاد صبر يكون مدها هذا لأعناقها ، فالكلمة « شرعن » وحدها تكشف هذه المشاعر وهى تشرع فى حجراته أى نواحيه وجوانبه ، وهذه اشارة الى كثرته وشموله مساحة واسعة من الأرض ، فهو يصور انتشارها فى الماء من نواح متعددة هنا وهناك . ثم هى تغيب فى الماء أكرعها ، جمع كراع وهو مستدق الساق ، ولعل سوقها هى أشد أجزاء جسمها شعورا بالضنى والاجهاد بعد هذا

العدو الطويل ، فما أعظم ما ترحب هذه الأكرع بالماء البارد يريحها ويرطبها ويغسل عنها الغبار وقطع الحصى التى لصقت بها ويغسل دماءها ويداوى جروحها تأمل اذن كيف ان كلمة « تغيب » هى أيضا مشحونة شحنا قويا

٢٩ـ فشربن ، ثم سمعن حسًّا دونه شَرَفُ الحِجابِ وريبَ قَرْعٍ يُقْرَعِ

بالكلمة الأولى يتم الشاعر الفصل الرابع من قصته ، وهكذا يسمح للحمر العطشى بأن تشرب شيئا من الماء قبل أن تحل بها الكارثة ، وذلك لأن الصياد نفسه قد سمح لها بهذا حتى تتلهى بالشرب فيكون أكبر تمكنا منها واستعماله لكلمة « ثم » يشير الى هذه الفترة . والآن ينتقل الى الفصل الخامس ، فيتناوله من وجهة نظر الحمر فهى بعد أن شربت من الماء قدرا ، بلغها حس مريب يأتيها من وراء شرف الحجاب ، ويحول هذا الشرف دون رؤيتها لمصدره والحجاب الحرة ، وشرفها جانبها المرتفع عند منقطعها أمام الماء ، وهو المكان الذى يتخيره الصياد ليكمن وراءه مستترا بهذا الجانب المرتفع وما تلبث أن تسمع صوتا آخر لعله أشد ريبا ، هو كما نعرف نحن صوت القوس اذ يشد الصياد وترها ليثبت فيها السهم استمع الآن كيف تحكى الشينان والسينان توجس الحمر اذ سمعت ذلك الصوت الخفى ، ثم استمع كيف يحكى قوله « ريب قرع يقرع » الصوت الآخر الأكبر اخافة ، بايقاعه وجرسه معا

٣٠ـ ونَميمةً من قانص متلبِّبٍ فى كفه جَشْءٌ أَجَشُّ وأَقْطُع

استعماله لبيتين كاملين فى وصف ما أحسته الحمر يدل على ترددها فى تصديقه فهى متنازعة بين الماء اللذيذ المحبى وبين هذا الحس الغريب الذى بلغها لكنها فى هذا البيت الثانى يتحول شكلها الى يقين ، فقد

بلغتها نميمة الصياد التى لا شك فيها ونميمته هى ما نم عليه من حركة بلغ صوتها آذن الحمر ورائحة بلغت أنوفهـا فالصوت المريب الذى سمعته انضمت اليه رائحة مريبة شمتها هذا الصياد متلبب أى متحزم بثوبه ، وهو قد خلع ثوبه وتحزم به حتى يكون أخف لحركته ، أو معناها متقلد لكنانته ، وهى الجعبة التى يضع فيها سهامه ولعلك تسمع فى صوت الكلمة « متلبب » حكاية التشدد والعزم الذى تصوره أما قوله « فى كفه جشء أجش » فحكاية رائعة قوية للصوت الموصوف ، حتى لنكاد نسمع صوت هذه القوس اذ يشد وترها والجشء قضيب خفيف من النبع ، والنبع هو الشجر العربى الذى تصنع منه أجـود القسى . والأجش الذى فى صوته جشة كالجشة التى تأخذ حلق الانسان . والأقطع جمع قطع (بكسر القاف) وهو النصل العريض القصير الصياد اذن بالاضافة الى كنانته الملأى بالسهام قد أعد فى يده قوسه وبضعا من الأنصال

٣١ـ فنَكِرنه ونَفَرن وامترَستْ به سَطْعاء هاديةٌ وهادٍ جُرْشَع

لعلك لاحظت فى الأبيات الماضية التوالى السريع للأفعال فى مطلع كل بيت فوردن ، فشرعن ، فشربن ثم سمعن وكيف تصور بتواليها وخفة حركاتها وقصرها الحركة السريعة وتزيد الأبيات نشاطا أما الآن فتصل هذه الحركة الى أقصاها فى توالى هذه الأفعال الثلاثة فى الشطر الأول تأمل اذن مهارة هذا الشاعر فى استعمال الأفعال حين تحتاج الحركة الى الإكثار منها ثم استمع الى الجناس الناقص بين الفعلين « نكرن » و « نفرن » وكيف يتضاعف به رنين الموسيقى فيقوى تصوير الحركة النافرة نكرت الحمر الصياد وما بلغ آذانها وأنوفها منه من

صوت ورائحة ، أو « استنكرته » كما نقول فى أسـلوبنا الحديث ، فنفرت من الماء ، والهاء فى « به » تعود على الحمار ، امترست به اتانه أى لازمته ودنت منه ولزقت به وتحككت بجسمه   انظر كيف يحكى الفعل « امترست » بصيغته المزيدة « افتعلت » هذا الجهد فى الالتصاق والاحتكاك ، خصـوصا اذ يأتى بعـد ستة أفعال مجردة عـلى وزن « فعلن »   فوردن ، فشرعن ، فشربن ثم سمعن ، فنكرنه ونفرن والسطعاء الطويلة العنق ، والهادية المتقدمة على سائر الأتن   وقوله « وهاد جرشع » اختزال للجملة الكاملة « وامترس بها هاد جرشع » وهذا الاختزال يزيد من تصوير ما حـدث من اضطراب واختلاط والجرشع العظيم الصدر المنتفخ الجنبين

قف الآن برهة لتتأمل هذه الصورة العظيمة التأثير . حين أدرك الخطر هذه الحمر لجأت الأتن الأخـرى الى الخلاص بنفسها   أما كبيرتهن المتقدمة عليهن ، وهى كما شرحنا أقدمهن معه وألزمهن له وأكثرهن اخلاصا وطاعة ، فلم تفارقه ، بل هى قد لجأت فى شدة رعبها الى زيادة الدنو منه والالتصاق به ، تنشد حمايته وتحميه فى آن واحد ، كما فعل هو نفس الفعل   ووصفه للأتان بأنها طويلة العنق ليس مجرد وصف شارد أو حشو ، بل هو تصوير لمدها عنقها فى جزع الى الحمار تحتضنه وتلف عليه عنقها وتدنى رأسها من رأسه   كذلك وصفه للحمار بأنه عظيم الصـدر منتفخ الجنبين اشارة الى محاولته أن يحميها بجسمه الضخم تصور زوجين من البشر يفاجئهما الأوتوبيس أو الترام فى أثناء محاولتهما عبور الشارع فيحتضن أحدهما الآخر فى جزع وتعاون على الخطـر ، وقد يعطل بذلك أحـدهما الآخـر عن النجـاة ، وقد تزداد فرصة كل منهما فى النجاة لو انفصل أحدهما عن صاحبه ، لكنهما

لا يملكانً فى هذا الخطر المحدق أن يتصرفا غير ما تصرفا ترى هل كان أبو ذؤيب حين ابتدع هذه الصورة يتذكر « أميمة » ، أمته أو زوجته المخلصة الوفية التى كانت هى الوحيدة التى جاءته تواسيه وتحاول التسرية عنه فى مصابه ؟ لا نظن انه كان يتذكرها بعقله الواعى ، لكن يخيل الينا كانت كامنة فى عقله الباطن

٣٢- فرمى ! فأنفذ من نَجودٍ عائطٍ سهماً ، فخرَّ وريشُه متصمِّع

الآن ، أخيرا ، يأتى هذا الفعل الرهيب الذى انتظرناه فيرتفع بتأزم القصة الى قمته ، ويضاعف بايقاعه القصير المنطلق بالمدّة من توتر عاطفتنا والضمير فيه يعود على الصياد ، فنتشوق الى أن نعرف ماذا سيفعل هذا السهم الذى رماه والشاعر يشبع تشوقنا هذا فى باقى البيت ، فيهمل ما يطيل فيه بعض الشعراء فى الفصل الخامس من القصة من وصف الصياد واعداده لقوسه وأسهمه ووصف أسرته التى يعولها ، ويخلص مباشرة الى الفصل السادس الذى يصور مصرع الحيوان لاحظ مرة أخرى توالى الأفعال ، يأتى الفعلان « رمى » و « أنفذ » فى أول البيت ، معطوفا كل منهما بالفاء ، فيضافان الى الأفعال الكثيرة المتوالية التى سبقتهما فى الأبيات الماضية ، وبذلك يزيدان من سرعة التصوير ويليهما فى هذا البيت الفعل الآخر « خرّ » ، معطوفا هو أيضا بالفاء وعليك أن تتابع فى الأبيات القادمة نفس الظاهرة ، فتلاحظ توالى الأفعال المعطوفة بالفاء بدا ، عيّث ، رمى ، ألحق ، اشتملت ، أبدّهن ، ثم الفعل الأخير يعثرن وعليك أن تقرأ كل هذه الأبيات بسرعة كبيرة لاهثة ، حتى تتوالى الأبيات توالى المناظر السريعة الخاطفة فى الشريط السينمائى حين يصور حركات سريعة متدفقة

رمى الصياد بسهمه ، فأصاب هذا السهم الأول الأتان الكبيرة ، فنفهم انها كانت أقرب الى ناحية الصياد من الحمار ، وهى بالطبع كانت تتقدم معه سائر الأتن ، والصياد مختبىء على الجانب الآخر من الماء والشاعر يصفها بأنها نجود ، وهى العبلة المشرفة ، أى السمينة المرتفعة الجسم ويصفها بأنها عائط ، والعائط من الناقة والمرأة هى التى بقيت سنين لم تحمل دون أن تكون عاقرا فلم يجعل هذه الأتان المتقدمة عائطا ؟ الجواب هو أن هذا يزيدنا شفقة عليها ورثاء لموتها ، لأن عدم حملها ليس سببه انها بطبيعتها عاقر ، بل سببه انها كبيرة السن قد انتهى زمن حملها ، فاستبقاء الحمار لها طول هذه المدة كان رعاية منه للعهد القديم والعلاقة السابقة وهكذا يزيدنا هذا الشاعر القديم من أوجه الشبه بين هذين الزوجين الحيوانيين وبين الزوجين البشريين حتى نزداد عطفا عليهما وحزنا لمصابهما وأسفا لسوء حظهما

ثم تأمل الآن كيف ان عينه الدقيقة تتبع السهم اذ اخترق جسد الأتان ونفذ منه فخرج من الجنب الآخر وسقط على الأرض فهذا السهم حين سقط كان ريشه قد تصمع أى انضم والتصق بعضه ببعض مما تشرب من الدم . وهذا التفصيل الدقيق فى التصوير يزيد من شعورنا بالكارثة ، لأن هذا السهم قبل أن يدخل جسد الأتان كان ريشه مستقيما منتصبا ، فلما دخل جسدها ومزق أحشاءها واختلط بدمها خرج مبتلا بالدم وقد التصقت ريشاته وتهدلت وحكاية « متصمع » بصوتها لهذا الابتلال والالتصاق واضحة والآن نفهم لماذا وصف الأتان بأنها نجود ، فهذا يزيد من كمية اللحم الذى مزقه السهم فيجعل التمزيق أشد وأنكى تلاحظ فى هذا التصوير ، كما ستلاحظ فى قصة الثور الوحشى القادمة ، ما قد يخيل اليك انه تلذذ دموى من الشاعر يدل على قسوة قلبه وفرحته

بألم الحيوان ومصرعه لكن تذكر انه انما يقص قصصه هذا للتدليل على قسوة الدهر وبطشه بالأبرياء ، فهو فى صف الحيوان المسكين وليس ضده وتذكر حقيقة أخرى قد تكون منفرة ، لكنها للأسف الشديد صادقة على نفوسنا البشرية جميعا ان النظر فى مصاب الآخرين يخفف من وقع مصابنا نحن ليس هذا بالضرورة لأننا قساة القلوب أو لأننا نود الشر لغيرنا ونفرح بحلوله بهم ، فقد نكون أرحم الناس وأشدهم كرها لمصاب الآخرين ،لكنها طبيعتنا البشرية التى لا نستطيع لها تغييرا ، فمن طبيعة الأشياء ان البلوى حين تعم تخف ، ومن طبيعة النفس ان رؤية النفس لمصائب الآخرين تقوى من صبرها على مصابها الخاص

لعلك لاحظت ظاهرة أخرى من اختزال اللغة القديمة واعتمادها القوى على ذكاء السامع فى تتبع الألفاظ ، فالضمائر تتوالى وكل منها يعود على شخص مختلف دون أن يبين لنا الشاعر هذا الشخص فضمير المفرد الغائب فى « نكرنه » يعود على الصياد ، وفى « امترست به » يعود على الحمار ، وفى « رمى » يعود مرة أخرى على الصياد ، وفى « خر » يعود على السهم وسترى ان الأفعال فى البيت القادم تعود ضمائرها على الصياد مرة أخرى وهذا شىء لا تستطيع أن تفعله فى اللغة الانجليزية مثلا ، كما انه يصعب على القارىء الحديث تتبعه فى كثير من الأسلوب العربى القديم

٣٣ـ فبـدا له أقْرابُ هذا رائغـــاً عَجِلاً ، فعَيَّثَ فى الكِنانة يُرْجِع

لما سقطت الأتان انكشف الحمار للصياد ، ومن هذا نزداد فهما ان الأتان كانت تستره بجسمها عنه (أى تستر الحمار عن الصياد !) ، فبدا للصياد أقراب الحمار ، والأقراب جمع قُرب وهو الخاصرة . ويقول

الشرح القديم انما بدا له قرب واحد ولكن الشاعر جمعه بما حوله وهذا صحيح ، واستعمال الجمع للمفرد فى مثل هذا الغرض كثير فى الشعر القديم ، وفى تفسير البيت القادم سيذكر الشرح القديم لم خص الشاعر خاصرة الحمار بالذكر وهو ان الصياد لخبرته وحذقه سيتخير هذا الجزء من جسم الحيوان ليرميه بسهمه حتى يدخل فيه فيصيب منه مقتلا ، دون أن تحجزه عظام تصده عن الجسم وتبقيه جرحا سطحيا بالجلد لا يسبب قتلا و « رائغا عجلا » حالان من الحمار ، فهو قد راغ أى عدل بجسمه فانثنى به وحاول الارتداد الى الخلف طلبا للفرار من هذا الماء الذى يوجد الصياد على الجانب الآخر منه والذى جلب الهلاك الى قرينته ولكن الصياد الحاذق سيدركه فى هـــذه اللحظة المضبوطة قبل أن يتم استدارته فيولى الصياد كفله ، والكفل لا مقتل فيه وفى تلك اللحظة المضبوطة تكون خاصرته قد واجهت الصـــياد وأمكنت له ومن هذا ترى مرة أخرى دقة الشاعر القديم فى تفصيل الحركة بجزئياتها الدقيقة

لكن الصياد قبل أن يفعل هذا يحتاج الى برهة قصيرة يخرج فيها من جعبته سهما آخر ، والشاعر يعنى أن يقول انه لسرعته ومهارته وخفة يده يستطيع أن يخرج هذا السهم قبل أن تتم استدارة جسم الحمار فيدركه وخاصرته لا تزال بادية له ، أى يخرج السهم فى ثانية أو أقل من ثانية . وقوله « عيث » أى مد يده الى كنانته ليخرج سهما ، والصيغة فعّل بتشديد العين من الفعل عاث تدل على الطلب والتلمس ، فهو يعيث فى الكنانة أى يتحسس فيها يلتمس سهما آخر ، لكنه كما رأينا يلمسه ويستخرجه بسرعة فائقة . والفعل يرجع أى يرجع يده الى الكنانة ، وقد اختلفوا فى الفرق بين رجع وأرجع ، فقيل أرجع اذا مد يده الى

الخلف وقال الأصمعى اذا مد يده الى شىء يطلبه قيل قد أرجع ، فاذا انصرف بجسمه كله قيل قد رجع بغير ألف وقيل ان أرجع هى مجرد لغة هذيل فى رجع ومهما يكن من صحة الفرق بين رجع وأرجع أو عدمه فالشاعر يتتبع فى دقة حركة يد الصياد اذ ارتدت الى الكنانة ودخلت فيها تتلمس سهما جديدا بسرعة ومهارة ، دون أن يحول الصياد بصره عن الحيوان لحظة واحدة

٣٤ـ فرمى ! فأَلْحَقَ صاعِديًّا مِطْحَرًا بالكَشح ، فاشتملتْ عليه الأضْلُعُ

مرة أخرى يتكرر الفعل الرهيب فرمى ! فتكون لتكرره رهبة مضاعفة ولما رمى الصياد بسهمه الثانى نجح فى اصابة هدفه المضبوط فأصاب كشح الحمار وهنا يقول الشرح وانما رمى الكشح لحذقه بالرمى لأنه ليس بينه وبين الجوف عظم يرد السهم وكان ينبغى أن يضيف انه تمكن من ذلك بسرعة خاطفة قبل أن يتم تحول الحمار بجسمه ، فهذا هو الوصف الأهم الذى يقصده الشاعر والشاعر يصف السهم بأنه صاعدى ، نسبة الى قرية فى اليمن يقال لها صعدة ، وقد ذكرنا من قبل اشتهار اليمانين بكثير من الصناعات الجيدة ، فهو اذن سهم جيد الصنع مرهف الحدين الا أن لسان العرب يعطى للصاعدى شرحا آخر ، فيجعله صفة للحمار نفسه ، اذ تسمى حمر الوحش « بنات صعدة » ، وعلى هذا الشرح يكون صاعديا مفعولا أول ومطحرا مفعولا ثانيا الا اننا نغلب أن تكون تسمية الحمر « بنات صعدة » تشبيها لها بالرمح ، لأن الصعدة هى القناة المستوية التى تنبت مستوية ، أى دون أن يسويها صانع الرماح فنحن نرجح أن يكون صاعديا وصفا للسهم أما المطحر بكسر الميم فهو السهم البعيد الذهاب ، يقال طحره

عنه طحرا اذا أبعده عنه ، ومنه قول طرفة فى معلقته فى وصف عينى الناقة « طحوران عوّار القذى » والمطحر بضم الميم الذى قد صنعت قذذه أى ريشاته صنعا دقيقا جدا ، يقال قد أطحرت ختانة الصبى اذا استقصى فيها

لاحظ الآن تنويع الشاعر فالسهم الأول الذى أصاب الأتان قد اخترق جسمها فخرج من جنبها الآخر وخر على الأرض متصمعا ، أما السهم الثانى الذى أصاب الحمار فقد بقى فى جوفه فاشتملت عليه أضلعه فان كان السهم الأول يروعنا بابتلاله بالدم والتصاق ريشه ، فالسهم الثانى يروعنا اذ نعرف مدى الإيلامه للأحشاء اذا بقى فيها

٣٥ـ فأبدَّهن حُتوفَهن فهـاربٌ بذَمائه أو باركٌ متجَعْجِـع

الآن وقد سقط الحمار واتانه المتقدمة ، التفت الصياد الى باقى الأتن فأدركها بنفس السرعة الفائقة ، فأبدّها حتوفها ، ويقول الشرح القديم ان هذا معناه انه أعطى كل واحدة منهن حتفها على حـدة ، لم يقتل اثنتين بسهم واحد ولم يقتل واحدا ويدع واحدا ، يقال أبدّ الخليفة الناس أعطياتهم أى أعطى كل واحد منهم على حدته لكننا نعتقد ان فى هذا أيضا اشارة الى اختلاف أنواع الاصابات التى أصابها بها ، فى مختلف أجزاء جسمها ، بدليل تنويعه بين حالاتها بعد اصابتها فى باقى البيت ، والخليفة اذ يعطى كل واحد من الناس عطيته على حدة تكون العطايا مختلفة النوع أيضا ومن هذا نرى ان أبا ذؤيب يستعمل الفعل أبدّ بسخرية مرة ، كأن الصياد يفرق على الأتن هدايا لكل واحدة منها هديتها المخصصة لها وفى قوله « أبدهن حتوفهن » اشارة أخرى الى ثقة الصياد وتمكنه واطمئنانه الى مقدرته على أن يصيبها جميعا

واحدة واحدة دون أن تنجو منها واحدة ثم ينوع الشاعر فى مصائرها ، فبعضها يهرب بذمائه أى ببقية نفسه ، فندرك من قوله « بذمائه » ان هذا الهارب لن يبتعد طويلا قبل أن يسقط صريعا فيدركه الصياد فيما بعد ، وبعضها يبرك لتوّه فى مكانه متجعجعا ، أى ساقطا متهدلا بعضه على بعض وهى كلمة تحكى بصوتها معناها ، تأمل فى توالى الجيم والعين مرتين

٣٦- يَعْثُرن فى حَدّ الظُّبات كأنما كُسِيَتْ بُرودَ بنى تَزِيدَ الأذْرُع

حتى الأتن التى لم يصب منها مقتلا قد أصابها بالسهام فى أرجلها فبقيت مغروسة فيها تعطلها عن الهرب البعيد ، فهى تتعثر فى حد الظبات ، والظبات جمع ظبة وهى حد النصل وقد سالت الدماء على أذرعها فكستها بخطوط يشبهها الشاعر بالخطوط الحمراء التى تصبغ بها البرود التزيدية والبرود التزيدية قد مرت بنا فى الفصل الثامن حين رأينا تصوير علقمة لغنى القبيلة الراحلة بأنهم يجللون جمالهم بهذه البرود النفيسة ذات الحمرة القانية . أما الاستعمال الجديد الذى يستعمل أبو ذؤيب فيه هذه البرود فمختلف جدا ، لأنه يتضمن سخرية مرة من قسوة القدر ، ويشير الى مفارقاته فهذه الخطوط الدموية القانية التى تكسو أذرع الأتن تذكره بالخطوط الحمراء الزاهية التى تخطط البرود التزيدية ، كأن الأتن قد ارتدت هذه البرود وذهبت تختال فيها لكن ما أعظم الاختلاف بين طرفى التشبيه رغم تشابههما الحسى ! تلك البرود تدل على الغنى واليسار والهناءة ورغد الحال ، وهذه الخطوط مقترنة بالألم والعذاب والموت والفناء

وهذا يلفتنا الى حقيقة فنية ذات أهمية فى الشعر القديم ، هى اجتماع

الأضداد فى بعض التشبيه العربى ، والسر فى هذه الحقيقة يعرفه دارس علم النفس : وهو أن الأشياء تتداعى الى الفكر بأضدادها آكثر مما تتداعى بأشباهها . واستغلال الشاعر القديم لهذه الحقيقة هو جزء من نظرته العامة الى الكون والوجود وفلسفته فى الموت والحياة التى شرحناها فى الفصلين السابع والعاشر ، فهو ينبع من شعوره بأن الضدين كثيرا ما يتلاقيان ، اذ هما يتشابهان فى درجة عنفهما وان اختلفا فى نوعهما ، فيكون وقع كليهما على النفس شديد التقارب ، وهما يتشاركان أيضا فى الاسراع الى الزوال والفناء وعدم الثبوت ، فكل مافى الوجود عرضة للاضمحلال والانقضاء ، من سعادة وشقاء ، ولذة وألم ، والكائنات الحية من حيوان وانسان ليست فى تراوحها بين النقيضين سوى ألاعيب فى يد القدر يحملها على أحدهما حينا وعلى الآخر حينا آخر وقد رأينا فى فصلنا السابع تشبيها آخر يقوم على الجمع بين الضدين والتسوية بينهما ، حين نظرنا فى تشبيه الحادرة لشاربى الخمر فى أقصى انفعالهم باللذة بالباكين حول جثة لم ترفع فى أقصى انفعالهم بالألم ، فحاولنا أن نتعمق أغوار هذا التشبيه العميق ، فى جوانبه الحسية وجوانبه النفسية على سواء

وبهذه المفارقة المرة يختم أبو ذؤيب قصة حمار الوحش ، فاذا عدت الى أبياته وجدت انه بينما لجأ فى تصويره لعدو الحمر الى التشبيهات فأكثر منها ، جاء فى تصويره للفصل الأخير ، فصل مصرع الحيوان ، فلم يستعمل الا تشبيها واحدا ، هو هذا التشبيه الساخر فى البيت الأخير ، أما فى سائر الأبيات فلجأ الى الأفعال المتوالية ينقل بها الحركة السريعة المتدفقة وما نظننا بعد هذه الدراسة المفصلة نحتاج أن نطيل فى التعبير عن مدى اعجابنا بمقدرته الشعرية ، ولكن نكتفى بأن نقول اننا ان شككنا فى كل شىء آخر فهناك حقيقة لا مجال للشك فيها انه

جمع بين العاطفة الصادقة وبين البراعة فى تجويد الأداء فنحن من ناحية يروعنا خلوصه الدقيق الى نفسية الحمر ، واستجابته العميقة لحالاتها النفسية من سعادة ومرح فى أول القصة الى عدو جاهد مفزوع فى وسطها الى فرحة بالعثور على الماء قبيل آخرها الى توجس كبير ثم مصرع رهيب فى خاتمتها ونحن من ناحية أخرى تروعنا مقدرته على اجادة الوصف ودقة التصوير وتنويع وسائل الأداء مستغلا امكانيات اللغة أتم استغلال ومستغلا امكانيات الوزن أيضا ثم مكملا له بشتى الوسائل الفنية حين لا يسعفه تمام الاسعاف وبجمعه بين هاتين الخاصتين يبلغ مانعتقد انه الذروة العليا لهذا النوع من التحقيق الشعرى . وقد لاحظنا بنوع خاص دقته فى تصوير الحركة الدقيقة المضبوطة ، ولكنها صفة سنزداد تعرفا لها فى قصته القادمة

أما وقد أتم أبو ذؤيب قصة الحمار الوحشى فانه ينتقل الى قصة أخرى يلتمس بها مزيدا من التعزى عن مصابه الشخصى وهو يلتمس قصته الثانية من حياة حيوان الصحراء أيضا ، لكن من أهم مزاياها انها ليست مجرد تكرار فى صورة أخرى لأحداث القصة الأولى وجوها ، بل هى كبيرة الاختلاف وان انتهت هى أيضا بالموت ودلت هى أيضا على تقلب القدر وحتم الفناء

فالشخص الرئيسى فى القصة الأولى كان حمار الوحش ، وهو فى القصة الثانية الثور الوحشى وهما حيوانان يختلفان لا فى شكلهما ولونهما فحسب (الحمار أسود الجسم ، والثور أبيضه ما عدا خطين أسودين ينحدران على جانبيه) ، بل فى عاداتهما وأماكن معيشتهما أيضا والحمار الوحشى كانت تصحبه اناثه ، أما الثور فسنجده وحيدا ، ووحدته

هذه من أهم عناصر شقائه . والحمار وان كان ناضج السن كان لا يزال فى تمام قوته وصحته ، أما الثور ففى هرمه وضعف شيخوخته ، ولعل هذا سبب وحدته ، اذ لم يعد لديه قوة لاصطحاب الاناث وقصة الحمار الوحشى تدور حوادثها فى الصيف ، ويعانى الحيوان فيها الحر الخانق والعطش المرهق ، أما قصة الثور الوحشى فتدور فى الشتاء ، ويعانى الحيوان فيها البرد والريح والمطر وحين يموت الحمار وأتنه يكون مصرعها على يد الصياد الفقير الذى يختبىء وراء مورد الماء وينتظر مجىء الحيوان العطشى ، أما الثور فيشترك فى صرعه كلاب الصيد وصاحبها وهم يتعقبونه فى مكانه الذى يلجأ اليه ودخول الكلاب فى القصة يجلب اختلافا آخر أساسيا فى الأحداث والحركات ، هو الصراع العنيف بينها وبين الثور قبل أن يلقى مصرعه ، فهو يدافع عن نفسه بقرنيه الطويلين الحادين ، فى حين لم يكن للحمار وأتنه سلاح تدفع به عن نفسها ، ولم يكن لها منجاة الا الفرار

وسنجد اختلافا فنيا آخر حين ندرس تفاصيل القصة ، هو ان الشاعر فى قصة الثور يدخل فى الكارثة مباشرة ، فيصف هروب الثور وتعقب الكلاب له ، ولا يقدم للكارثة بوصف حالة سعيدة رخية كان فيها قبل حدوثها ولكن كما فعلنا فى قصة الحمار الوحشى ، نريد قبل أن نتناول عرض أبى ذؤيب لقصة الثور أن نعطى خلاصة لأهم أحداثها كما يرويها الشعراء القدامى ، حتى نكون أقدر على تعرف التناول الخاص الذى يتناولها به أبو ذؤيب

هنا أيضا نجد ان المناسبة الكبرى التى يقص فيها الشعراء قصة الثور الوحشى هى تشبيههم لناقتهم أو جملهم (وأحيانا لفرسهم) بالثور

فى سرعة العدو وقد يشبهون حيوانهم السريع بأنثى الثور لا بالثور نفسه ، أى بالبقرة الوحشية ، وهذا يدخل اختلافا فى بعض تفاصيل القصة وفى جوها العاطفى وما قلناه عن أهمية قصة الحمار كما وكيفا يكاد ينطبق بتمامه على قصة الثور أو البقرة وكثيرا ما توجد القصتان فى نفس القصيدة ، كأن الشاعر لم يكتف بتشبيه واحد مطول لسرعة ناقته ، والحقيقة هى انه يريد أن يتناول موضوعا آخر يجلى فيه خبرته بالحياة الوحشية فى الصحراء ويعطى سامعه مزيدا من فنه التعبيرى والتصويرى .

وهذه هى أهم أحداث القصة مؤلفة مما قاله مختلف الشعراء

١ — تبدأ القصة فى صميم الشتاء ، وطقس الشتاء القارس يكسبها من أول بيت فيها جوا مظلما ونغمة من الشقاء تختلف كل الاختلاف عن مناظر فصل الربيع الذى تبدأ به قصة الحمار فنرى الثور يجوب الصحراء وحيدا كسيف البال ، يواجه وحده الآلام والأخطار التى تنذر بالوقوع وغريزته تنذره بأن الحال ليست على ما يرام ، والطقس السىء يضاعف من خوفه وتشاؤمه . فالجو لاذع البرد ، وصفحة السماء متكدرة بالسحب المقبضة ، والأمطار الخفيفة تسقط بلا توقف ، والريح تعصف

وفى بعض القصائد يتناول الشعراء بقرة وحشية بدلا من الثور ، وهنا لا يكون شعورها مجرد انقباض من سوء الجو أو احساس غريزى بدنو الخطر ، بل تكون قد فقدت وليدها الذى افترسته السباع ، فهى فى لحظة اهمال كانت قد تركته يرعى وحيدا ، وهى الآن تكفر عن اهمالها هذا بالندم المرير ، وتجول وديان الصحراء حائرة ملتاعة على وليدها المفقود ، والأودية تتجاوب صيحاتها الحزينة

٢ — حين يأتى الليل فيشتد البرد يلجأ الثور أو البقرة الى أصل شجرة يلتمس فى كنفها حماية من قوى الطبيعة الغاصبة لكنها لا تقدم له إلا أقل الحماية ، فقطرات المطر لا تكف عن السقوط على ظهر الوحش — ثورا أو بقرة — والرياح القارسة تجمد أطرافه وتخترق جسمه بسهام من البرد الأليم وهكذا يقضى الحيوان الوحشى ليلة فظيعة من الألم المضنى ، والظلام الحالك يزيد من رعبه ، فلا تكون لديه سوى أمنية واحدة ، أن يسرع الصبح فى المجىء بنوره حتى يخفف بعض كربه

٣ — أخيرا يأتى الفجر ، ويعقبه اشراق الشمس ، فيترك الوحش ملاذه الذى كادت الأمطار تغرقه ، باحثا عن عشب جاف ، وملتمسا الدفء فى أشعة الشمس وهنا يصف بعض الشعراء تألق جسمه الأبيض الذى غسلته الأمطار وبللته كأنه درة متلألئة لكن هذه النعمة البهيجة لا تستمر طويلا ، لأن لحظة استجمامه تكون قصيرة جدا — وهذه اللحظة التى يستمتع فيها بالدفء بعد البرد الشديد ، تناظر اللحظة التى يستمتع فيها الحمار بالماء البارد بعد الحر المزهق — وسرعان ما يدنو الخطر العظيم . فان الصياد يقترب ومعه كلابه الضارية المدربة والصياد يعرف ان هذا هو أحسن الأوقات لمطاردة الوحش ، لأنه يكون فى أتعس حالاته النفسية وأضعف نشاطه ، ولأن الأرض المبلولة بالأمطار ستعوق عدوه السريع الذى اشتهر به وتسبب له الزلق والتخبط (وهنا ينسى الشعراء السبب المدعى الذى من أجله قصوا القصة !) ثم يسمع الوحش عن بعد أصواتا تنذر بالشر ، لكنه ليس متأكدا بعد ، ودفء الشمس قوى الاغراء (كما كان الماء العذب البارد قوى الاغراء للحمر) ، فينظر فى كل ناحية ويرهف سمعه ، الى أن يرى أشخاص الكلاب مقبلة من بعيد ، ومن ورائها صاحبها يصيح بها وهو لا يستطيع أن يبقى فى مكانه

منتظرا الكلاب حتى تحيط به ، وهو يدرك مقدار شراستها وقسوة عضها

٤ — يعدو الوحش بأقصى سرعة يستطيعها فى حالته تلك ، لكن كلاب الصيد تتبعه كأنها خلية من النحل ، الى أن تقترب منه وتحيط به من كل ناحية وتقطع عليه طريق الهرب ، فيضطر الى الوقوف وقبول المعركة وهنا ينقلب ذعره الى غضب عظيم ، فينثنى بجسمه ليقابل الكلاب مليئا بالكبرياء ، مصمما على أن يدافع عن نفسه ويقاتل أعداءه الى الرمق الأخـــير .

٥ — يهز الوحش قرنيه الطويلين المشحوذين ، كأنهما الرماح فى قوتهما ونفاذهما ، وينحرف بجسمه حتى يتمكن من اجادة استعمالهما ، وهما له سلاح فعال ، فيقاتل بهما بأكبر قوته وشجاعته ، وأيضا بذكاء ومواربة وهز خدّاع تتبعه طعنة مفاجئة وبعد قليل يكسب المعركة ، وتهرب الكلاب ، بعد أن سقط عدد منها صريعا ممزق الأحشاء ، وفر الآخرون وقد أصابتهم جروح موجعة وهم يعوون ألما

٦ — اذا كان الشاعر قد أورد قصة الثور أو البقرة الوحشية فى مجال التشبيه لسرعة ناقته ، اكتفى بالفصول الخمسة الماضية ، وسمح للحيوان الوحشى بأن يفر سالما أما اذا أورد القصة كمثال على حتم الموت وتقلب الزمن وبطش الدهر ، فانه يضيف فصلا ختاميا حزينا . وفى هذا الفصل نرى ان انتصار الوحش على الكلاب لم ينفعه شيئا ، ففى هذه الأثناء يكون الصائد نفسه قد اقترب ، وعمل الكلاب فى الحقيقة ليس أن تصرع الثور بل أن تعطل هربه وتجرح أرجله حتى يدركه صاحبها ، فيرميه بسهم مصيب فيخر صريعا

نستطيع الآن أن ننظر فى تناول أبى ذؤيب لقصة الثور الوحشى ، فترى كيف قادته حالته الشخصية الى الاهتمام بتفاصيل معينة فى أحداثها وصورها

٣٧– والدهرُ لا يَبقَى على حَدَثانه   شَبَبٌ أفزَّته الكلابُ مُرَوَّع

يفتتح أبو ذؤيب قصته الجديدة بنفس الشطر الذى قدم به قصته السابقة وبهذا يعيد تقرير الغرض ويحقق بين قسمى القصيدة تآلفا عاطفيا وموسيقيا . ولا شك ان هذا الشطر يزداد قوة ايحاء حين نسمعه للمرة الثانية وهو يختار ثورا شببا ، والشبب هو المسن من الثيران والغنم ، الذى انتهى شبابه (مرة أخرى لا يذكر الحيوان المقصود بالاسم ويكتفى بوصفه) ومن الواضح ان كون الثور مسنا يجعله أقرب اليه فى حالته الشخصية ، فيكون أقدر على مشاركة شقائه وآلامه ، والرثاء لمصرعه ، وان كنا لا ندعى انه تعمد هذا واعيا ، فأغلب الظن انه يتجه كما يتجه سائر الشعراء الى الزيادة من تأثير القصة فى السامع ، أكثر مما يفكر واعيا فى انسجامها مع حالته هو ولكن النتيجة التى سنراها على أى حال هى ان قصة الثور أشد تنفيسا عن حال أبى ذؤيب من قصة الحمار وهذا ينقذها من أن تكون مجرد تكرار ، ومن أن تكون هبوطا (آنتى كلايماكس) ، ويساعد القصيدة على النمو العاطفى والتطور الفنى والازدياد فى التأثير

ثم نراه فى بيته الأول هذا يحملنا الى الأزمة مباشرة ، حين أفزّت كلاب الصيد ذلك الثور ، أى أزعجته وأفزعته وطردته ، فصار مروعا أى أصابه الروع الشديد . وواضح ان الفعل أفزّ يصور انفعال الانزعاج والفزع والنفور بزايه المشددة ذات المزازة القوية فى الفم والوقع الحاد

على الأذن ، خصوصا اذ تسبقها نفخة الفاء وحدة الهمزة القاطعة . ونحن لا نزال نستعمل هذا الفعل فى صيغته المجردة فى فعل الأمر فِزّ ! ، أو فزّ قوم ! نستنهض أحد الناس بعنف وغضب والمروع بتشديد الواو صيغة مبالغة من المروع بضم الراء ، أولاهما من روّع وثانيتهما من راع

٣٨ـ شَعَفَ الكلابُ الضارياتُ فؤادَه   فإذا رأى الصبحَ المصدَّقَ يَفْزَع

هذه الكلاب ضارية لأنها من نوع شديد الشرسة بطبعته ، ولأنها دربت على المطاردة والمهاجمة والقتال ، ولأن صاحبها يجوعها قبل أن يطلقها على الحيوان الوحشى ، وكل هذه حقائق نعرفها من الشعر القديم الذى يتناول قصة الصيد بالكلاب . شعفت هذه الكلاب فؤاد الثور ، والفعل شعف لا نزال نستعمله بمعناه القديم فى مثل قولنا العامى « شعفت قلبى يا بنى ! » . وهو مأخوذ من شعفة القلب وهى رأسه عند معلق النياط ، ومعناه أصاب شعفة قلبه بحب أو ذعر أو جنون ، والشعاف بضم الشين الجنون ، والمشعوف المجنون فالكلاب قد أصابته برعب شديد جعله كالمجنون .

ومن الشطر الثانى نعرف ان أبا ذؤيب يصف الثور فى ليلته المرعوبة التى قضاها ، فنفهم انه كان قد رأى الكلاب فى النهار المنصرم ، لكنه تمكن من الهرب منها وجاء الليل يستره بظلامه الا انه يخشى أن تعثر عليه فى الصباح التالى وكل هذا يزيد من شعورنا بالدخول فى الأزمة وهى متوترة ، بعكس قصة الحمار لذلك يفزع الثور حين يرى الصبح المصدق ، ويعنى به أبو ذؤيب الصبح الصادق الحقيقى الذى سيعقبه بزوغ الشمس . فنفهم من هذا انه كان قد فزع حين رأى الفجر الكاذب ،

ثم عاد الى شيء من الهدوء حين استمر بعده الظلام ، أما الآن فيرى الصبح الصادق الذى لا تأجيل بعده لمطلع الشمس لكن أبا ذؤيب يعود فى بيتيه القادمين الى وصف ليلته الأليمة المرعوبة التى قضاها قبل مجىء ذلك الصبح ، حتى يبين مدى سوء حاله حين طلع عليه الصباح

٣٩- ويعوذُ بالأَرْطَى إذا ما شَفَّه قَطْرٌ وراحتْه بَلِيلٌ زَعْزَع

لجأ الثور فى تلك الليلة الشديدة الى شجر الأرطى يحتمى به ، والأرطى وواحدته أرطاة شجر شوكى ينبت فى الرمال يعتاده البقر والظباء ، فهو يلوذ به من ماء المطر الذى شفه أى آذاه وجهده ، ومن الريح البليل وهى ريح الشمال الباردة التى تنضح الماء ، الزعزع وهى الشديدة التى تزعزع الشجر والأبنية لشدة هبوبها وتحرك كل شىء والشاعر يفهمنا بهذا ان شجر الأرطى الشوكى لم يعط الثور حماية كافية من ذلك المطر وتلك الريح استمع الآن الى توالى المقاطع وانظر كيف دخل الاضمار (تسكين الحرف الثانى) جميع تفاعيل البيت ما عدا التفعيلة الأولى ، مصورا بهذا ضربات القطر والريح فى طعناتها المتعاقبة لجسم الثور

٤٠- يرمى بعينيه الغُيوبَ وطَرْفُه مُغْضٍ يصدّق طرفُه ما يَسمع

بعد أن وصف حالته المادية فى تلك الليلة ، من برد وبلل ولذع ريح ، يصف الآن حالته النفسية فهو فى خوفه وتوقعه للخطر ينظر نظرات خاطفة فاحصة الى الغيوب حتى يرى ما يأتيه منها . والغيوب جمع غيب وهو المكان المنخفض من الأرض ، لأنه يغيب عن النظر ، فمنه يأتى الخطر ، بخلاف الجبال والتلال التى تبصرها العين فى الصحراء بسهولة فترى ما يتحرك عليها تذكر ان نظره هذا كان فى ظلام الليل ،

لذلك يجهد عينه بالاغضاء ، والطرف المغضى كما يقول الشرح القديم هو الذى له بين كل نظرتين اغضاء ، وكذلك الثور وهو أقوى لبصره ومعنى هذا انه ينظر نظرة ثم يغمض عينيه ثم يفتحهما لينظر نظرة أخرى وهكذا ، كما نفعل نحن أيضا حين نريد أن نجيد التحديق فى شىء وطرفه بهذا النظر والاغضاء الجاهد يصدق ما يسمع ، أى يحاول أن يجد مصداق ما يسمع ، فكلما سمع صوتا رمى ببصره الى مصدره ليحققه فيكون ذلك تصديقا له . وروى أحد الشراح « يصدق طرفه » بالنصب على أنه المفعول به و « ما » الفاعل ، وقال احتجاجا لروايته ان الوحش أنفها أصدق عندها من سمعها وبصرها ، وسمعها أصدق عندها من نظرها ، ومعنى هذا ان حاسة الشم عندها أقوى الحواس ، تليها حاسة السمع ، ثم حاسة البصر . وكلامه صحيح علميا ، لكنه يزيد من تمسكنا بالرواية الأولى التى تجعل « طرفه » الفاعل ، فكلما سمع الثور بأذنيه المرهفتين صوتا نظر بعينيه فوجدت عيناه مصداق ما سمع ، فعيناه لا تكذبان سمعه بل تؤكدان صدقه ، واعتماده الأول لا يزال على سمعه ، أما نظره فلمجرد زيادة التأكد .

وهكذا يصور لنا أبو ذؤيب فزع الثور ورعبه الشديد وقضاءه ليلته لا فى راحة واطمئنان بل فى حذر لا يرتخى ، وكلما سمع صوتا صادرا من اهتزاز غصن أو دحرجة حصاة أو سقوط ورقة أو قطرة مطر أو تحرك حيوان صغير من حيوان الصحراء انتفض رعبا وحدق فى مصدر الصوت تحديقا شديدا ليتأكد من انه ليس صادرا عن الكلاب التى تتعقبه ونحن ندرك ان تلك الليلة العاصفة بالريح والمطر لابد انها كانت زائدة الأصوات عن القدر المعتاد

٤١– فغـــــدا يُشرّق متْنَه فبدا له أُولى سوابقِها قَريباً تُوزَع

أخيرا جاء الصباح الذى يتوقعه الثور ويخشاه ، وأشرقت شمسه بضوئها ودفئها لكننا نجد الثور برغم خوفه قد اضطره البرد القاسى والبلل الأليم أن يغامر بالخروج الى الشمس يعرض لها ظهره لتذهب ما عليه من المطر وندى الليل ولكنه ما تمتع بهذا الدفء قليلا حتى ظهرت له الكلاب من مكان قريب وقوله « قريبا » يفهمنا ان الثور من تلذذه بدفء الشمس كان قد أخذته فترة غفوة قصيرة لم ينتبه منها ولم يعد الى ارهاف السمع وتحديد البصر الا وقد اقتربت الكلاب بدت له أولى سوابقها ، أى التى سبقت منها سائر الكلاب وتقدمتها ، وهى تسبقها لأنها أشدها شراسة ونشاطا واشتياقا الى مهاجمة الثور لكن صاحبها يزعها أى يكفها عن اللحاق بالثور ويرغمها على أن تظل مع باقى الكلاب حتى تهاجمه فى مجموعة متحدة . لأنها كما يقول الشرح القديم اذا لقيت الثور فرادى لم تقو عليه وقتلها واحدا بعد واحد ، أما اذا اجتمعت أعان بعضها بعضا والشاعر يريد منا أن تتخيل هذا العراك بين الكلاب الشرسة التى تتحرق شوقا الى مهاجمة الثور وبين صاحبها الذى يبذل جهدا كبيرا فى كفها عن مهاجمته ، وهذا يزيد من انتظارنا المرهوب للمعركة الدامية التى ستقع بين هذه الكلاب وبين الثور حين يطلقها صاحبها عليه

الى هنا لا شك اننا نجد فى أسلوب أبى ذؤيب متعة وسلاسة وتدفقا ، لكننا لا نجد بعد امتيازا فنيا كبيرا يميزه على الشعراء الآخرين الذين تناولوا هذه الفصول من قصة الثور أو البقرة الوحشية لكنه يبدأ فى تسنم قمته التى لا مثيل لها حين يأتى منذ البيت القادم الى لقاء الثور

والكلاب . فالحق ان هذا هو الفصل الذي يستحوذ على أقصى اهتمامه ويثير أكبر انفعاله العاطفي واحتفاله الفني والسبب واضح لنا نحن القراء ، فهو الفصل الذي يتقمص فيه شخصية الثور فيشعر فيه بأنه مثال لصراعه هو مع عوادي الدهر

٤٢ـ فاهتاج من فزعٍ ، وسَدَّ فُروجَه غُبْرٌ ضَوارٍ ، وافيان وأَجْدَع

هنا يدرك الثور مأزقه الشنيع الذي أوقعته فيه لحظة استرخائه فى دفء الشمس ، فيفزع أشد فزعه ويلجأ الى الفرار السريع لكن لات حين فرار . قد أدركته ودخلت بين قوائمه فسدت فروجها ، أى الفتحات بين كل رجلين ، فعطلته عن الجرى وهذه كما قلنا وظيفة الكلاب فى تعطيل الوحش وابطاء سرعته حتى يدركه الصائد بسهامه هناك شرح آخر للفروج ، أنها الجهات المحيطة به من الأرض ، فالفرج على هذا الشرح هو الواسع من الأرض ، وأبو ذؤيب يصور بذلك تلمس الثور لجهة ينفذ منها ، لكن الكلاب قد أحاطت به من كل الجهات ولم تدع له منفذا . وهناك رأى آخر نراه بادى الضعف ، هو أن « سد فروجه » معناه ملأ فروجه سرعة جرى وشدة عدو ، وأن الشاعر ينسب هذا الفعل الى الكلاب وان كان الثور هو الذي أسرع فى الجرى لأن الكلاب هى سبب اسراعه . لكنا لا نرى حاجة الى كل هذا التكلف فى التأويل ، وهذا الشرح يفقد البيت ما فيه من تصوير مجسم لمأزق الثور نراه فى كلا الشرحين السابقين ، ونزداد رفضا له حين نتذكر قول لبيد فى معلقته يصور البقرة الوحشية فى مثل هذا المأزق

فغدت كِلا الفَرْجَين تحسب أنه مَوْلَى المَخافةِ ، خَلْفُها وأمامُها

ثم يفصّل الشاعر وصف الكلاب السابقة التى لحقته ودخلت بين

قوائمه أو أحاطت به من جميع جهاته ، فيقول انهـا ثلاثة كلاب غبراء اللون قد ضريت على الصيد أى دربت على مهاجمته ، منها كلبان وافيان أى سليما الأذنين ، وكلب أجدع أى مقطوع الأذن ولا شك ان هذا التفصيل يزيد من تجسيم الصورة وقدرتنا على تخيلها تخيلا حسيا والشرح القديم يقول انه قد قطعت أذنه لأن تلك علامة يعلم بها الكلاب . لكننا نرجح انه قد فقد أذنه فى معركة سابقة ، كما نرى حتى فى كلابنا التى تحرس البيوت اذا كانت قوية الشراسة كثيرة المعارك مع الكلاب الأخرى والقطط وغيرها ، فكثيرا ما نرى فيها آثار المعارك باقية فى آذانها وأنوفها وأعناقها

٤٣ـ يَنْهَشْنه ويذُبُّهن ويَحتمى عَبْلُ الشَّوَى بالطُّرّتين مُوَلَّع

الآن تصل الحركة الى أسرعها فى هذه الأفعال الثلاثة المتوالية فى الشطر الأول . وهو فى هذه القصة يناظر الشطر الأول من البيت الحادى والثلاثين فى قصة الحمار الوحشى « فنكرنه ونفرن وامترست به » ، سواء فى تنغيمه الموسيقى وفى موضعه من القصة النامية ، الا أن الأفعال المضارعة فى الشطر الراهن لها تمثيلها الخاص للحركة بمجرد مضارعتها ، كما أنها تصور صراعا يبدأ بين الثور ومهاجميه ، فى حين أن الحمر لم يكن لها وسيلة الا محاولة الفرار الكلاب التى أدركت الثور الفار ودخلت بين قوائمه تنهش لحمها بمقدم أسنانها ، وهو يحاول أن يدفعها عنه وأن يحمى نفسه من عضها لاحظ ان الثور هنا لا يحارب الكلاب بعد حربا جادة ، بل يكتفى بالدفاع والروغان ، لأنه لا يزال يحاول الاستمرار فى الفرار برغم عضها له ، فهو يدرك بعريزته أو ذكائه أو خبرة سابقة ان الخطر كل الخطر هو فى الوقوف وقبول هذه المعركة مع الكلاب

ثم يصفه فى الشطر الثانى بأنه عبل الشوى أى غليظ القوائم ، والقارىء يدرك ان غلظة قوائمه ليست مجرد تسجيل حسى ، بل اشارة الى ان الكلاب تجد فيها مجالا واسعا مغريا للعض والتمزيق الشرس ويصفه بأنه مولع بالطرتين ، والتوليع اختلاط اللون بين سواد وبياض ، والثور العربى كما شرحنا أبيض الظهر ، الا أن بكل من جنبيه خطا طويلا داكن اللون (بنى غامق كما نسميه) يسير بمحاذاة سلسلته الفقرية وينحدر الى خاصرتيه . والشاعر يريد باشارته الى هذين الخطين اللذين يختلف لونهما عن لون ظهره أن تتصور تحركهما المستمر فى اندفاع جسمه وانثنائه ودورانه فى أثناء محاولته الدائبة أن يفر من الكلاب ويتجنب عضها ، تارة يظهر لنا ظهره الناصع البيـاض وتارة يظهر لنـا جنبه المخطط ثم جنبه الآخر وهذا يزيد من تصوير التحرك المستمر الذى يتحركه جسمه وتعدد انعكاس الضوء أكثر مما لو كان كله لونا واحدا ، كما تحقق اذا أغمضت عينيك برهة وتخيلت المنظر بمخيلتك البصرية

٤٤ــ فنَحا لها بمُذَلَّقَيْن كأنما بهما من النَّضْخِ المُجَدَّحِ أيْدَعِ

هنا يضطر الثور الى الوقوف وقبول المعركة ، برغم حرصه السابق على الفرار ، وذلك من فرط شراسة الكلاب واصرارها على تعقبه وقسوة عضها له . فيطيش عقله وينثنى عليها للانتقام منها ، كما يحدث لنا أحيانا حين يشتد غضبنا فنقبل معركة نعلم أننا لن نفوز فيها ، لكن كبرياءنا المجروحة وشدة ألمنا ترغمنا وليكن ما يكون وقوله « نحا » معناه انحرف الى جانب ليكون طعنه لها بقرنيه أمكن له ويقول الشرح القديم أن التحرف فى الرمى والطعن أشد ما يكون ، وهذا صحيح فى كل حال ،

وهو أيضا صحيح فى الجر والجذب كما شرحنا فى الفصل الثامن ، ولكن تتذكر هيئةالقرنين المنسحبينالىالوراء ، فالثور لا يستطيع أنيستعملهما بطعنة أمامية مواجهة ، بل لابد أن ينحرف ثم يرتد بهما حتى يدخل طرفيهما فى جسم العدو وللثور الوحشى قرنان عظيمان طويلان بالغا القوة والارهاف ، والشاعر يصفهما بأنهما مذلقان أى محددان كالفولاذ المشحوذ ثم يصف تلطخهما بالدم من أجواف الكلاب بكلمتين ، « النضخ » و « أيدع » والنضخ هو الرش بسائل غليظ (بخلاف النضح وهو مجرد الابتلال بسائل رقيق) ، وفى هذا اشـارة الى أن الدم يختلط بأشلاء من جوفها أما الأيدع فصبغ أحمر كانوا يصنعونه من صمغ نوع من الشجر ، فهو ليس أحمر اللون فحسب بل هو غليظ أيضا ، ويصبغون به الثياب ، وهذا التشبيه نظير تشبيهه السابق لطرائق الدم على أرجل الأتن بأنها تبدو كالخطوط الحمراء فى البرود التزيدية ، وبه نفس المفارقة ، فالثوب المصبوغ بالأيدع يكون زاهيا بهيج اللون ، أما حمرة القرنين فدليل التمزيق والعذاب

لكن تأمل الآن فى عين هذا الشاعر الدقيقة ، لم تكتف بأن تلاحظ طعن الثور بقرنيه للكلاب فى طعنة مستقيمة ، بل لاحظت أن الثور بعد أن يدخل قرنه فى جسد الكلب يحركه فى جوفه حركة دائرية قبل أن يستله منه . وهذا نراه فى كلمة «المجدح» والتجديح فى الأصل تحريك السويق واللبن لخلطهما (والسويق هو الناعم من دقيق الحنطة) وهكذا نرى الثور من شدة غضبه وتعطش انتقامه يأتى بهذه الحركة القاسية فى داخل جوف الكلاب ليزيد من ايلامها ويمزق أحشـاءها فاذا انتزع قرنيه بعد هذه الحركة فاننا نكاد نراهما وقد اكتسيا لا بالدم وحده كما يقول الشراح القدامى بل بقطع ممزقة من أجوافها والشاعر

يضاعف من شهوة الثور وتلذذه القاسى بهذا الفعل حين يختار لتصويره تشبيها مأخوذا من خلط السويق واللبن ، فهذا من ألذ المأكولات التى كان العرب القدامى يستمتعون بها ويجدون فيها شبعا كبيرا كما يذكرون فى أشعارهم وأخبارهم .

٤٥ـ فكأنّ سَفُّودَيْن لَمَّا يُقتِرا عَجِلا له بشِواء شَرْبٍ يُنزَع

يزيد الشاعر من تصويره لشهوة الثور فى الانتقام وتلذذه بتمزيق أجواف الكلاب . فيشبه قرنيه اذ خرجا من أجوافها مكتسيين بقطع من لحمها بسفودين ، والسفود عود الحديد الذى تنظم عليه قطع اللحم ، وهما لم يقترا بعد ، أى لم يظهر منهما قتار اللحم وهو رائحة شيه ، لأن قطع اللحم التى تخرج على القرنين نيئة ، لذلك يجيد تشبيهه بأن يجعل السفودين اللذين اختارهما سفودين لقوم شاربين يشوون اللحم «مزة» مع الخمر كما نقول . والشاربون كما يقول الشرح القديم وكما نرى من كثير من الشاربين فى أيامنا هذه يفضلون مع الخمر اللحم الذى لم يتم شواؤه ، أو « على الريحة » كما نقول (والانجليز يأكلونه وهو لا يزال يقطر دما ، ويسمونه underdone !)

لكن لاحظ أن هذا البيت وسابقه لا يصوران شهوة الثور وتلذذه بالانتقام هو وحده ، بل يصوران أيضا شهوة دموية ثارت فى نفس أبى ذؤيب اذ نظم هذين البيتين البديعين . فهنا يصل انحيازه الى جانب الثور أقصاه ، ويتقمص هذا الثور المسكين المسن الضعيف الذى هاجمته هذه الكلاب المفترسة المعتدية دون ذنب جناه ، وهو فى كبر سنه كان الأجدر بالقدر أن يتركه ينهى سنيه القليلة الباقية فى هدوء وسلام لا يؤذى أحدا ولا يؤذيه أحد . تجد أثر هذه الشهوة فى تنغيم « بمذلقين » كأنه

يمصمص بشفتيه اذ ينطق بهذا اللفظ متلذذا وفى « النضخ المجدح »
اذا أجدت الاستماع الى ايقاع اللفظين وجرس حروفهما وبحة الصوت
فيهما من قوة التشهى للاتتقام كما تجده فى التصوير القاسى فى ثانى
البيتين اذ يؤكد تعجل هؤلاء الشاربين ونزعهم للسفودين قبل أن يتم
انضاج اللحم الذى عليهما لشوقهم الى التهامه وهو « نصف طرى » أو
« بدمه »

فى الشرح القديم للمفضليات ، وفى ديوان الهذليين أيضا ، يأتى بعد
البيت الخامس والأربعين بيت لا شك أنه موضوع فى غير موضعه ،
وهو من غير رواية أبى عبيدة ، والذين أضافوه لم يحسنوا تخير موضعه،
فوضعه الصحيح فى آخر هذه القصة تماما ، لذلك سنؤجله الى آخرها
ونجعله البيت رقم ٤٩ .

٤٦ـ حتّى إذا ارتدّت وأَقْصَدَ عُصبةً منها وقام شَريدُها يتضوَّع

نجح الثور فى معركته مع الكلاب ، على رغم سنه وضعفه وقوتها
وشراستها فارتدت عنه بعد أن أقصد أى قتل عددا منها ، والاقصاد
أن يبلغ بالطعن ما لا تنجو منه بعده . ونهض شريدها أى ما بقى منهـا
وتفرق هنا وهناك وهو يتضوع أى يعوى من الألم . وفى رواية «يتضرع»
أى يصيح من شدة خوفه وذله بعد هزيمته المخجلة هنا نرى فرحة
الشاعر بانتصار الثور . حقا ان هذا الانتصار لن يغنيه فى النهاية شيئا
لأن صاحب الكلاب سيدركه ويقتله بسهمه ، لكنه قد أثبت شجاعته
وكبرياء نفسه وانتقم لنفسه بقدر ما يستطيع ، فاذا سقط فيما بعـد
سقط بطلا كامل الشرف موفور الكرامة لا يخزيه سقوطه والثور
لا يعرف مصيره هذا بعد بطبيعة الحال ، بل يخيل اليه الآن أنه قد تم

انتصاره ، وبهذا يثبت الشاعر مقدرته الفنية البعيدة اذ يسمح للثور بالانتصار الأول ، ويوهمه بالغلبة ، ويوهمنا معه فى قراءتنا الأولى للأبيات ، فيكون وقع المصاب عليه وعلينـا أعظم حين تأتى المفاجأة الأخيرة ، فتعود أعصابنا الى التوتر بعد أن ارتخت قليلا فى هذا البيت.

ونلاحظ أن الشاعر لم يعط جواب الشرط « حتى اذا ارتدت » ، وبدأ البيت القادم بفاء العطف ، فهو يترك لنا أن نتم المعنى وهـذا الحذف للخبر وللجواب كثير فى اللغة القديمة وفى القرآن الكريم ، وهدفه تنشيط السامع وحث خياله على المشاركة ، فيترك له هو أن يتصور الخبر أو الجواب ، ويكون فى هذا زيادة فى التشويق والمتابعة ، أو التحسين أو التقبيح ، أو التبشير أو الانذار ، وما اليه ومنه قوله تعالى فى سورة الزمر (آية ٧٣) « حتى اذا جاءوها وفتحت أبوابها وقال لهم خزنتها سـلام عليكم طبتم فادخلوها خالدين » فنفهم أن الجواب المقدر هو شىء من هذا القبيل دخلوها فوجدوا نعيما ورضوانا ثم تبدأ الآية التالية « وقالوا الحمد لله الذى صدقنا وعـده وأورثنا الأرض تتبوأ من الجنة حيث نشاء فنعم أجر العاملين » أما بيت أبى ذؤيب فنفهم جوابه شيئا مثل هزمها هزيمة سـاحقة وأثبت شجاعته وظن أنه قد نجا وسلم من القتل

٤٧ـ فبدا له ربُّ الكلابِ بكفِّه بِيضٌ رِهابٌ ريشهن مقزَّع

لشد ما خاب ظن الثور اذن ! فهاهو ذا صاحب الكلاب يدركه ، وفى كفه نصال بيضاء ، رهاب أى رقيقة مرهفة ، واحدها رهيب وفى رواية رهاء أى متلألئة من صقل حديدها ، جمع رهو وفى رواية رهاف ، وفى أخرى صوائب وهى مكسوة بريش مقزع أى منتف من كثرة

مارمى به ، فتكون هذه اشارة الى خبرة الصائد ومهارته فى رمى السهام؛ أو معنى مقزع أنه محذف مخفف أى قد قطع قطعا دقيقا وألصق على السهم بمهارة   تأمل الآن فى الباءات السبع التى ترد فى البيت شديدة مزعجة تمثل عودة الثور الى الانقباض والرعب بعد أن ظن أنه نجا وانتصر

٤٨ـ فرمى لِيُنْقذَ فَرَّها فهوَى له   سهمٌ فأنفذَ طُرَّتَيْه المِنْزَع

فى أول هذا البيت يتكرر الفعل الرهيب الذى سمعناه مرتين من قبل فى قصة الحمار الوحشى . رمى الصائد الثور بسهامه لكى يصده عن تتبع فرها أى ما فر منها ، جمع فارّ مثل صحب جمع صاحب . ومن هذا نفهم ان الثور كان فى نشوة انتصاره يتعقب الكلاب ، ولو انه اكتفى بما حدث وأسرع بالهرب لنجا كما يقص لنا شعراء آخرون   فأصابه منها سهم دخل فى أحد جنبيه حيث الخط الداكن الذى وصفناه وخرج من الجانب الآخر . وهذه اشارة الى حذق الصائد بالرمى فى المقتل ، لأن هذا السهم يخترق جوفه ويمزق أحشاءه ، فلا نجاة له . أما « المنزع » فهو السهم ، سمى كذلك لأنه ينزع به ، الا اننا لا نرتاح الى هذا اللفظ ونظنه لم يأت به الا لضرورة القافية   والحق ان أبيات أبى ذؤيب فى قصة الثـور متفاوتة الجودة ، وأجودها ما جاء فى صراع الثور والكلاب ، والظاهر أنه انفعل ببراعة الثور فى مصارعة الكلاب أكثر مما انفعل بمهارة الصياد فى رميه . لكننا على أى حال نأتى الى بيت جديد عظيم الجودة

٤٩ـ فـكَبا كما يكبو فَنِيقٌ تارِزٌ   بالخَبْتِ ، إلا أنّه هو أبرَع

لا جرم أن يعود انفعاله الى أقواه حين يصور سقوط الثور   هنا يسقط بطل القصة   والشاعر يضاعف من رهبة هذا السقوط بتكراره

للنغم الذى سمعناه فى قوله « فرمى » بقوله « فكبا » ، أى سقط لوجهه لما رماه الصائد ثم يشبه سقوطه على الأرض بسقوط الفنيق وهو فحل الابل ، التارز وهو اليابس ، على الخبت وهو المطمئن من الأرض ليس به رمل . والشاعر لا يريد بهذا أن يرسم الصورة فحسب ، صورة وقوع جسم ضخم عظيم ، بل يريد أيضا أن ينقل الصوت الذى حدث حين سقط الثور على الأرض لذلك جعل فحل الابل يابسا خاليا جسمه من الشحم والسمنة حتى يكون صوت وقوعه أشد صلابة ، وجعله يسقط على أرض يابسة لا رمل فيها حتى لا يمتص الرمل جزءا من هذه الصلابة . وأنت تسمع هذا الصوت جيدا اذا أنصتّ الى جرس الحروف وايقاع المقاطع منذ أول البيت الى أن يبلغ الصوت قمته فى كلمته البارعة « بالخبت » ، تأمل فى توالى المدات التى ترد فى كل كلمة من كلمات الشطر الأول فكبا — كما — يكبو — فنيق — تارز ، يقود بعضها الى بعض الى أن تنتهى بالصدمة المفاجئة فى قوله : بالخبت ، بمقطعيها المقفلين بل — خب ، يتلوهما المقطع القصير الذى يعطى الصدى : تِ . فاذا كررت هذه الكلمة بضع مرات وتأملت موضعها من ايقاع البيت وتنغيمه سمعت هذا الصوت المعين الذى فيه خبطة صلبة ولكن ليس فيه رنين ثم يأبى الشاعر بعد هذا التشبيه الناطق الا أن يصف الثور بأنه أبرع من فحل الابل أى أكمل وأتم صنعا ، فسقوطه اذن يكون أشد وقعا على النفس وصوت السقوط يكون أغلظ على الأذن الا أن شرح ديوان الهذليين يعكس المراد فيقول انه يريد أن الفنيق أعظم من الثور ويحيرنا أن نفهم العلة فى هذا الشرح العجيب الذى لا يلتفت الى هدف الصورة أو حكاية الصوت .

وبهذا البيت تنتهى القصة فى الروايات القديمة ، لكننا نأتى هنا

بالبيت الذى روته بعد البيت الخامس والأربعين ، ونراه الختام الحقيقى للقصة ، ولا شك فى انه من نظم أبى ذؤيب ، وهو فى اعتقادنا يزيد مغزى القصة تأكيدا ، وهذا هو

٥٠ــ فصرعْنه تحت الغبـار وجنْبُه مُتَتَرِّبٌ ، ولكلِّ جنب مصرع

الآن وقد أسقطه السهم وهو يحشرج حشرجة الموت تعود الكلاب اليه فتتكاثر عليه الكلاب التى كان قد هزمها شر هزيمة وقتل منها عددا وأصاب الأخرى اصابات جعلتها تتضوع ألما أو تتضرع ذلا ، تعود الآن فـ « تتشطر » عليه بعد أن أوقعه السهم . وتلك هى الطبيعة الكلبية فيها — وفى بعض البشر للأسف الشديد ، كما يقول مثلنا العامى الساخر « العجل وقع هاتوا السكين ! » وهى تتكاثر عليه حتى لا يعود الى النهوض ، لكن لم يكن لهذا داع ، فقد وافاه أجله المحتوم والشاعر يزيدنا رثاء له اذ يصف تمرغ جنبيه فى التراب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ، كما تفعل الدجاجة المذبوحة هكذا سقط هـذا الوحش العظيم ، ذو الشجاعة وذو الكبرياء وهكذا يصرع فى التراب كل جنب مهما انتصب فى حياته وشمخ وأبو ذؤيب يختم القصة بنفس الجملة التى استعملها من قبل فى البيت السادس حين كان يصور مصابه الخاص بفقد أولاده . وبتكرارها يزيد أقسام القصيدة ربطا موسيقيا وعاطفيا ، ويزيد عبرة القصة تأكيدا ولكل جنب مصرع

* * *

بعد هذا يأتى أبو ذؤيب بقصته الثالثة التى يقصها لنفس الغرض ، ويبدأها بنفس البداية التى يكررها للمرة الثالثة « والدهر لا يبقى على حدثانه » وهى تستغرق الأبيات الخمسة عشر الأخيرة من عينيته

ولن ندرسها هنا ، بل نتركها لدراسة القارىء المهتم ، مكتفين بتعليق قصير

فى قصته الثالثة يترك عالم الحيوان الوحشى ليلتمس عبرته من عالم البشر فيصف محاربا شجاعا مدلا بيأسه ومهارته فى القتال ، يتخذ درعا من حديد ، ويمتطى فرسا قوية ، كريمة أبية ، سريعة نشيطة وكثيرا ما فاز هذا المحارب فى القتال من قبل ، لكن القدر يتيح له فى يوم من الأيام فارسا لا يقل عنه شجاعة ولا مهارة ، يمتطى حصانا خفيف القوائم نشيط السرعة والآن يأتى بيت رهيب فى تصوير لقاء البطلين اذ يتحدى كل منهما الآخر ، وتقف خيل كل من الجيشين المتحاربين تراقب المعركة بين البطلين المتكافئين

فتناديا ! وتواقفت خيــلاهما وكلاهما بطلُ اللقــاء مُخَدَّع

وأبو ذؤيب يؤكد ان كلا منهما لا يقل عن الآخر لا فى شجاعته ولا فى خبرته السابقة بفنون القتال ولا فى جودة لباسه الحديد وقناته وسيفه ، ولا فى ثقته بالفوز فماذا كانت النتيجة ؟ قتل كل منهما الآخر ، وسقطا معا

فى قراءة هذه القصة يجب أن نفرق بين شيئين ، هدفها ، ومدى توفيق الشاعر فى نظمها أما هدفها فنبيل رائع النبل ، كما سنشرح بعد وأما توفيقها الأدائى فلا نظنه كبيرا فهى أقل اجادة وامتاعا فى تفاصيل وصفها من القصتين السابقتين وأبو ذؤيب يطيل اطالة نظنها مسرفة فى وصف خيل المحاربين ولباسهما وسلاحهما ، وان كنا نسلم بأن غرضه هو ان كل هذه العدد لم تغن شيئا فى انقاذهما من الموت ، ولكن الشعراء الآخرين يتفوقون عليه فى مثل هذه الأوصاف ، ولا يعطينا

هو جديدا ممتعا فيها بل قد عاب الأصمعى عليه بعض وصفه هذا ، واتهمه بالجهل بصفات الخيل ، وذلك فى تعليقه على وصفه للفرس بأنها سمنت حتى اختلط لحمها بالشحم ، فلو غمزت فيه الاصبع لم تبلغ العظم ، فقال الأصمعى « هذا من أخبث ما نعتت به الخيل ، لأن هذه لو عدت ساعة لانقطعت لكثرة شحمها ، وانما توصف الخيل بصلابة اللحم . أبو ذؤيب لم يكن صاحب خيل » يعنى انه لم يكن من الشعراء الذين يجيدون وصفها ونحن وان كنا نحذر أشــد الحذر من تعليق اللغويين القدامى على الشعراء ، ونراهم فى كثير من الأحيــان يسفون ويتفيهقون دون أن يفهموا مراد الشعراء أو يدخلوا فى انفعالهم ، نوافق على ان أبا ذؤيب فى هذا الموضع ، وفى مواضع أخرى من نفس القصة ، لم يكن مجيدا

لكن هذا لا يغفلنا عن حقيقة جليلة هى ان أبا ذؤيب وان لم يجدد فى تفاصيل الأوصاف ولم يمتع بالصور ، قد جدد كل التجديد فى الغرض الذى من أجله ساق القصة فالشعراء الآخرون لا يصورون المعركة الا ليفخروا بشجاعتهم وبلائهم فى القتال ، وليشمتوا بهزيمة أعدائهم فان سلموا لأعدائهم بالشجاعة فليس ذلك الا زيادة منهم فى الفخــر بأنفسهم اذ استطاعوا أن يغلبوا أمثال هؤلاء الشجعان أما أبو ذؤيب فيعلو على كل عصبية قبلية وتفاخر شخصى ، ويتناول المعركة بحياد تام بين البطلين المتنافسين ، لأن هدفه هو أن يتحدث باسم الانسانية كلها فيأسى لمقتلهما معا ، ويبين عبث الحرب وقلة غنائها لذلك يهتم فى أكثر من بيت بأن يؤكد تساويهما فى الشجاعة والمجد والخبرة :

وكلاهما بطل اللقــاء مخدّع

مُتحامِيَيْن المَجْدَ ، كلٌّ واثق ببَــلائه ، واليومُ يومٌ أشْنَع

الى أن ينهى قصته ببيت يؤكد فيه المغزى

وكلاهما قد عاش عِيشةَ ماجدٍ وجَنَى العَلاء ، لو ان شيئاً ينفع

وفى جملته الأخيرة « لو ان شيئا ينفع » يبلغ ذروة اعتباره وتحدثه باسم الجنس البشرى المنكوب ، بل يشير الى ان ما فى الانسان من فضائل ، مثل الشجاعة وطلب المجد والعلا ، هى أيضا من عوامل نقمة الدهر وبطشه به ويقترب من زهير فى انسانيته العالية وبغضه للحرب وعدم رؤيته لأى فخار فيها وثورته على أضرارها البليغة بالبشر

وبهذا التقرير ، ليس من شىء ينفع الانسان أو ينقذه من حتم الموت ، يختم أبو ذؤيب قصيدته العظيمة فى رواية المفضليات ومعظم نسخ ديوان الهذليين . الا أن « جمهرة أشعار العرب » تضيف بيتا آخر

فعَفَتْ ذُيولُ الريح بَعْدُ عليهما والدهرُ يحصُــد ريبُه ما يَزرع

ورواية الجمهرة أقل ثقة بكثير من رواية المفضليات ، الا أن هــذا البيت يزيد المغزى مرارة ، اذ يصف كيف تأتى الريح على قبرى البطلين فتطمسهما ، فكأنهما ما كانا ، واستوى أن كانا شجاعين ماجدين أو كانا جبانين خسيسين ، ويعيد الحملة على « المجرم الأول » الذى وضعت القصيدة كلها للحملة عليه ، وهو « الدهر » الذى لا يزرع شــيئا الا ويحصده ، أى لا يقدم جميلا الا ليعود فيسلب ثمراته وهــذه نهاية اليأس التى يستطيع أن يبلغها التفكير الانسانى حين ترهبه حقيقة الموت والفناء ، لم ينقذ أبا ذؤيب من التردى فيها اسلامه

فلنتأمل برهة فى هذه الحقيقة ، لنرى فيها اصطراع الجاهلية والاسلام حتى فى هذا الرجل فتفكيره فى هذه القصيدة جاهلى محض ، وموقفه

من الموت جاهلى محض ، ما عدا الاشارة اليسيرة التى رأيناها فى الشطر الأول من بيته الأول هذا مع انه أسلم اسلاما حسنا ، وأبلى بلاء عظيما فى فتوح العرب أيام عمر وعثمان رضى الله عنهما ، ومات بعد حوالى عشر سنوات من نظم هذه القصيدة فى أثناء عودته من احدى الغزوات على سلطان الروم فى افريقية ، بعد انتصار ساحق على جيش الروم وقتل قائدهم ، وشاء « الدهر » أن يكون موته ودفنه فى مصر ، الأرض التى وارت أبناءه الخمسة !

ونحن نلتمس للمخضرمين جميعا العذر فى استبقائهم بعض آثار الفكر الجاهلى العتيق ، فما ظننا بهذا الشيخ الذى حل به مصاب نادر المثال فى هوله وهو لم ينظم هذه العينية التى أعجب بها المسلمون القدامى أعظم الاعجاب ، ووضعوها فى الذروة العليا من الشعر ، ورفعوه بها على الشعراء جميعا كما يرتفع جبل نعمان فوق السحاب ، الا ليخفف عن نفسه بعض مصابه الأفدح فاذا أعدنا النظر فيها أدركنا حقيقة مهمة ، هى أنه لا يتعزى بما ضرب من القصص فحسب ، بل يتعزى ويتلهى عن مصابه بمجرد النظم ، نعنى بجهد النظم نفسه وما يلزمه به من تمثل العاطفة وضبطها وصياغتها صياغة فنية تطهره منها ، وانتخاب الألفاظ وضم التراكيب وابتكار الصور وتنسيق الايقاع والجرس والنغم

هو يجد فى هذا كله ملهاة عن مصابه الشخصى ، وتفريجا له ، ومن هنا اطالته للقصيدة ، اطالة نتج عنها تفاوت أبياتها وأقسامها فى الجودة ؛ وهذه الاطالة نفسها شاهد على عظم مصابه وعظم حاجته الى التلهى ولهذا مضى فى قصته الثالثة وان يكن انفعاله الفنى قد بدأ يفتر ،

واصالته الشعرية قد أخذت تنضب ، فهو يريد أن يستمر حتى يستنهك انفعاله تماما

وهذا تفسيرنا للفتور الذى نجده فى القسم الأخير فاذا فهمنا هذا التعليل وقبلناه بدت لنا القصيدة كلها وحدة حيوية تامة بجميع أجزائها ، جيدها ومتهافتها ، فقد كانت حاجته اليها جميعا عظيمة ومن النقاد الأوربيين المعاصرين [1] من يعتقد ان كل قصيدة طويلة يجب أن تحتوى على بضعة أجزاء نثرية تهبط فيها الموسيقى الشعرية بهبوط العاطفة ، وأن هذا التراوح هو الذى يتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل ، وأن الشاعر الذى ينظم قصيد طويلة لا يستطيع لذلك أن ينجح الا اذا اتقن لغة النثر بالاضافة الى اتقانه لغة الشعر

---

(١) ت.س. اليوت انظر ترجمتنا لرايه فى كتابنا « قضية الشعر الجديد » ، ص ٢٠ ــ ٢١

الفصل السادس عشر

التجارب اليومية واللغة الحية

مشاجرة زوجية

حقيقة قد اتضحت ولا شك لقارىء فصولنا الماضية أن الشعر الجاهلى ، بجميع موضوعاته وتجاربه ، وأفكاره وعواطفه ، قد نبت نبات طبيعيا من البيئة التى ظهر فيها ، والناس الذين أنشأوه والذين أنشىء لهم فهو فى هذه العناصر والنواحى جميعا مرآة صادقة لطبيعة بلاده وأحوال مجتمعه وحياة أهله ، وترجمان مخلص لما كان لهم من عقول ونفسيات وآلام وملذات ومشاكل وأحلام أخلص التعبير عنهم وتقيد بقيودهم وهذا الصدق الحيوى الكامل لا يجعل سبيلا الى الطعن فى صحته ، فاذا أضفنا اليه اجادته الفنية البارعة التى تقوم فى أساسها على صدق الانفعال واخلاص التعبير صار من تمام المستحيل أن يكون هذا الشعر أو الكم الأكبر منه منحولا . فمن يستطيع أن يصدق ان هذا الاخلاص العاطفى والامتياز الفنى يمكن أن يصدر من رواة واضعين وناحلين مفترين ؟ وكفانا بهذا برهانا على صحته فى المجال الراهن لكتابنا ، فمن هذه الدراسة الحيوية والفنية المفصلة نجد البرهان العملى الذى يهزم كل الحجج الجدلية التى ولدت توليدا نظريا محضا لاثبات فرض مبتسر لم تستقر أركانه من تفاصيل الشعر نفسه ولم يستشهد له الا بكم زهيد من الأشعار المنحولة بولغ فى حجمه وفى أهميته

حقا ان الوجــه الغالب الذى طالعنا فى هــذا الشعر ليس الوجه « الخصوصى » أو الفردى للشــاعر ، بل هو الوجه « العمــومى » أو الجماعى له ، نعنى الوجه الذى يشاركه فيه أفراد آخرون متعددون من قبيلته ومن غير قبيلته الا أن هذا وان حد شعرهم بحدود ، يقوم فى ذاته دليلا جديدا على صدقه فلنذكر ان المجتمع الجاهلى كان فى أغلبه مجتمعا قبليا ، وفى هذا الطراز من المجتمع يندر أن يوجد الفرد وحيدا ، فهو فى طعامه وشرابه ، وعمله ولهوه ، ويقظته ونومه ، واقامته وسفره ، يكون فى أغلب الأحوال مع آخرين ، ولا تكاد ساعة من ساعات النهار والليل تجده منفردا بنفسه ، بل هو فى أغلب الأحوال لا يطيق هذا الانفراد ، ويتهم القلائل الذين ينزعون اليه باللوثة والجنون

ولنذكر أيضا ما شرحناه فى فصلنا السادس ، أن هــذه الطبيعة الجماعية للشعر الجاهلى لا تقلل من قوة المعاناة الشخصية التى عاناها الشاعر لما ينظمه من أفكار ومشاعر ، وانه ينظمها فى شعره لا لأنها الآراء والمشاعر المقبولة لدى مجتمعه القبلى بل لأنه هو قد أحس بها احساسا مضطرما فى ذات نفسه واقتنع بها اقتناعا مخلصا وهذا الاحساس والاقتناع هو ما دفعه الى التنفيس عنها ، فاذا جئنا نحن بعد تنفيسه هذا فتأملنا فيها واستكشفنا طبيعتها الجماعية التى تجمعه بغيره من أعضاء مجتمعه فهذا لا ينفى شخصية معاناته وهنا نذكر أن عددا من شعرائهم الممتازين قد استطاعوا أن يزيدوا على تلك الطبيعة الجماعية الغالبة لفنهم فأضافوا اليها تفاصيل فردية وان اتحدت المواقف وتشابهت الأفكار والمشاعر

أضف الى هذا أن جزءا لا بأس به من هذا الشعر يدور على تجارب فردية عاناها الشاعر لا كعضو فى قبيلته ، بل كفرد له مشاكله الفردية

الخاصة المستقلة عن مشاكل القبيلة. ومن هذا الصنف قصائد ومقطوعات غير قليلة نجدها متفرقة فى مختلف مجموعات الشعر الجاهلى ومصادر الأدب القديم، لأفراد من البدو — رجالا ونساء — ينفسون عن تجارب شخصية حدثت لهم ولهن بل نحن فى دراستنا للشعر الجماعى نفسه قد تبدت لنا من خلاله لمحات الى هذه المشاكل الفردية رأينا أبا ذؤيب فى جلسته البيتية المنعزلة مع أميمة، وفى سائر الأبيات الأولى من مرثيته لأولاده الخمسة ورأينا ممدوح زهير وقد التفت نساؤه حوله يلمنه ويحايلنه، والشاعر يراقب عن بعد هذا المنظر البيتى مشغوفا ورأينا الحادرة فى موقف شخصى تام الخصوصية أمام رحيل محبوبته ورأينا علقمة فى تشاؤمه ويأسه أمام حقيقة الموت، وزهيرا فى لوعته الشخصية على تولى الشباب كل أولئك رأيناه يعانى أفكارا ومشاعر مستقلة عن الكيان القبلى وسنزداد فى هذا الفصل تعرفا لهذا الجانب من الحياة الجاهلية بدراسة قصيدة تدور على تجربة بيتية عظيمة الخصوصية

ونريد أيضا أن تتخذ من قصيدتنا الجديدة مجالا نؤكد فيه هذه الحقيقة المهمة ان لغة الشعر الجاهلى، وان بدت لنا الآن لغة «كلاسيكية»، كانت فى زمانها هى أيضا تنبع نبوعا تام الصدق من بيئتها ومجتمعها، وتقترب اقترابا وثيقا من لغة الحياة اليومية التى كان يتحدث بها الناس العاديون فى ذلك الزمان

لسنا نعنى بهذا انها اللغة اليومية بحذافيرها، فلا شك انها — شأن لغة الشعر الناضج كله — كانت لغة منتخبة، جودها أفراد أوتوا نصيبا زائدا من الفصاحة والحس اللغوى والثروة اللفظية والمقدرة التعبيرية عما يفكرون ويشعرون لكن هذا الانتخاب والتجويد لم يجعلها من

معدن مختلف عن لغة الحياة اليومية ، كما تختلف لغة شعرنا الآن عن لغة حديثنا اليومى وهذه حقيقة يصعب علينا الآن أن نصدقها ، اذ تبدو لنا تلك اللغة الشعرية غريبة صعبة مليئة بالمفردات غير الشائعة ، ويبدو لنا التزامها الدقيق لقواعد النحو والصرف شيئا غير طبيعى ، فننسى ان هذه القواعد كانت فى يوم من الأيام سننا طبيعية يجرى بها اللسان العربى ، وان أهملها الآن وأهدرها ، وأن تلك الألفاظ كانت شائعة مألوفة تستعمل فى واقع الحياة لا فى بطون الكتب وكل براعة الشعر هى فى اختيارها وضم بعضها الى بعض فى تراكيب تعطيها أتم شحناتها الفكرية والعاطفية ، وتنغمها فيما بينها فى موسيقية تعتصر كل امكانياتها الايقاعية والجرسية ، وان كنا نضيف الى هذا حق الشاعر الأصيل فى صنع أوزان جديدة من الأسماء والأفعال والنعوت واكساب الألفاظ ظلالا جديدة من الفكر والانفعال ، وهو حق يغنى به الشاعر ثروة لغته القومية ، كما شاهدنا فى أمثلة متعددة فى دراستنا

اذا كنا نجد لغة الشعر الجاهلى « كلاسيكية » ولا ندرك مدى استجابتها الحيوية لبيئتها وعصرها فالعيب عيبنا نحن ، اذ نخطىء الاقبال الصحيح على هذه اللغة فى قراءتها والاستماع اليها وقد شرحنا فى فصلنا الرابع عشر ضرر الطريقة الخطابية الفاسدة المفسدة فى قراءة الشعر ، وكيف انها برنينها المتشدق ، وتلمظها المتفيهق ، وصخبها العالى وضجيجها الفظيع ، تصم الآذان عن أن تنصت لما فى الشعر الصادق من دقائق الايقاع والجرس والتنغيم ، وروائع الانسجام مع نبضات العاطفة المخلصة ثم حملنا أيضا على ما نشأ بعد هذه الطريقة الخطابية الفجة من طريقة رومانسية لا تقل عنها تكلفا وكذبا ، تسرف فى النعومة والترقيق ، وتتهالك فى العذوبة والميوعة ، فتخدر هى الأخرى الآذان

عن الاستماع لما فى الشعر الصادق من اهتزازات العاطفة الحارة النابعة من صميم الحياة

ولا علاج للضرر البليغ الذى أحدثته هاتان الطريقتان الا أن نعلّم متعلمينا — ومعلميهم — كيف يقرأون الشعر قراءة طبيعية مخلصة ، توفيه حقه من تمثل العاطفة وتحقيق المعنى ، لكن لا تسرف فى أحد النقيضين ، تضخيم قيمته الصوتية ، أو ترقيقها وبهذا التعليم يستطيع جمهورنا المتأدب أن يلتفت الى ما فى الشعر القديم من تنويع صوتى غنى يساير دقائق العاطفة الانسانية فى مختلف درجاتها وشداتها وظلالها وألوانها ، وينتبه الى ما فيه من تعدد الأمزجة واختلاف أنواع التجربة ودقائق الحالات النفسانية ، فلا يعود يعتقد ان الشعر مجرد سبك متين لألفاظ قوية تصدر أصواتا جهورية فخمة ضخمة ، ولا مجرد تنغيم رقيق لألفاظ ناعمة تصدر نغما حلوا معسولا

وبذلك يستطيع جمهورنا المتأدب أن يربط بين الشعر وتجربة الحياة ، وأن يستمع فيه الى صدى لهجته الحقيقية الصادقة فى معاناته لتجارب الحياة اليومية . وهذا يتحقق حين ندرس له الشعر القديم تدريسا حيا ، يربطه بطبيعة التجارب التى يعالجها ، فيلفته الى ماكان فيه من حيوية زاخرة ، ويسهل عليه الاستماع الى ما لا يزال كامنا فيه من النبرات الحية الملتهبة بلهب الحياة ، ويعلمه كيف يعود بفكره وحسه الى التقاط تلك النبرات وبذلك يقنعه ان لغة الشعر ، مهما يكن نصيبها من الاجادة والتخير والتنظيم — وهو أمر لا ننكره ، بل هو هو سر أهمية الشعر فى ارهاف اللغة ومداومة تنميتها واخصابها — ليس منبعها الحق الا اللغة الطبيعية الحية المتهدجة الزاخرة التى يتحدث بها الناس فى واقع حياتهم

ونحن نرجو أن يكون فيما مضى من فصولنا ما أقنع القارىء بهذه الحقيقة وقد رأى القارىء كيف بلغ حرصنا على تقريب هذه الحقيقة اليه اننا لجأنا أحيانا الى اعطاء النظائر من لغتنا الدارجة المعاصرة، محاولين بها أن نشرح له كيف يستمع الى الأسلوب الشعرى القديم ويلتقط ما كان فيه فى زمانه من نبرات حية موافقة لتقلبات الفكر ونبضات الانفعال وهى محاولة قد استخدمناها أيضا فى بعض كتبنا السابقة فجلبت علينا كثيرا من الاستغراب والانكار وكثيرا من السخرية ، لا من جمهور القراء فحسب بل من بعض مشهورى الكتاب أيضا [1]

الا اننا لا نزال ندعى ان شعرنا العربى الصادق كان قريبا من لغة الكلام الحى، واننا اذا أحسنا الاستماع اليه ، وأحسنا قراءته والنطق به ؛ تجلى لنا الكثير من آيات صدقه الايقاعى والتنغيمى ، وان كنا يضيع علينا بطبيعة الحال كثير من أسراره من أثر تطاول القرون واختلاف اللغة والنبرة لكن لا يزال فيه ما يشهد باهتزاز نغمه بهزات الحياة الزاخرة وتدفقه بدمها الحار ، والتهاب أنفاسه بسخونة الحديث الآدمى الصادق الذى يتصعد من واقع التجربة البشرية على اننا نريد فى كل من فصلنا هذا والفصل التالى له أن نعطى مثلا آخر ، وبالمثلين يتم جلاء قضيتنا

أما القصيدة التى اخترناها لهذا الفصل فهى القصيدة الرابعة من كتاب المفضليات ، وهى للجميح الأسدى ، نفس الشاعر الذى درسنا فى الفصل الثانى عشر ميميته الحماسية الملتهبة التى ثار فيها لمقتل قريبه وصديقه نضلة حين أسلمه بنو رواحة الذين أجاروه الى بنى هدم فقتله هؤلاء غدرا

لكن الجميح الذى سنراه الآن غير الجميح الذى رأيناه ذاك ، نعنى انه فى مرحلة مختلفة جدا من مراحل حياته فذاك كان شابا عنيفا فى

تمام حيويته يعالج موضوعا جماعيا حماسيا ويتزعم قومه بنى أسد فينذر غطفان كلها بجيش منهم لجب يغصّ به الفضاء وهذا هو الجميح اذ كبرت سنه ، وساءت حاله ، وانحدر عن غناه ومجده ، فقبع فى عقر داره يعانى مرارة الفقر وذل الحاجة ، ويعانى نشوز زوجة حبيبة الى قلبه ضايقها منه وأسخطها عليه عوزه وضنك معيشته لذلك سنجد للقصيدة الجديدة ، بالاضافة الى متعتها الخاصة ، متعة مضاعفة اذ نقارنها بما كان نفس الرجل يقول لما كان فى ميعة شبابه وقمة جاهه القبلى ، فنجد فى ذلك عبرة بليغة مثل التى وجدناها فى اختلاف الحال بين زهير الشاب الفائر وزهير الشيخ الرزين ، عبرة تزيدنا ادراكا لما يفعله بالشخص الواحد مر السنين والأيام

وهذه هى قصيدة الجميح الشيخ [1] :

١ – أَمْسَت أُمامةُ صُمْتًا ما تكلمنا مجنونةٌ ؟ أم أحسّت أهلَ خَرُوبِ

أمامة = اسم زوجته صمتا = صامتة متغضبة عليه ، وصمتا مصدر أقامه مقام اسم الفاعل صامتة . خروب = اسم مكان ، وفيه أهلها

---

(١) سبق لنا نشر هذا التحليل لبائية الجميح فى كتابنا « قضية الشعر الجديد » فقد كنا فى حاجة شديدة اليه لنثبت به رأينا فى لغة الشعر وعدم اختلاف معدنها عن اللغة اليومية ولا نستطيع فى كتابنا الراهن أن نكتفى باحالة قارئه الى الكتاب السابق ، لأن تحليلنا هذا يكون جزءا أساسيا من منهجنا فى دراسة الشعر الجاهلى وطريقتنا فى فهمه وتذوقه وفى قراءته والاستماع اليه كما ان القصيدة نفسها تمثل جانبا من الحياة الجاهلية لا نستطيع أن نتجاوزه والا كانت الصورة التى نقدمها عنها فى هذا الكتاب ناقصة بتراء اما وقد نقلنا هذا التحليل الى موضعه الصحيح فى كتابنا هذا ، فاننا حين نعيد طبع الكتاب السابق سنحذفه منه ونحيل قارئه الى هذا الكتاب

٢ ـ مرّت براكب مَلْهوزٍ، فقال لها : ضُرِّي الجُمَيْحَ ! ومُسِّيه بتعذيب

ملهوز = جمل موسوم بوسم تحت منبت لحيته وكانت قبائل العرب تسم كل منها ابلها بعلامة خاصة فى موضع معين من جسم الحيوان، فى هامته أو قفاه أو أنفه أو خده أو صدغه أو مؤخر عينه أو فخذه أو غيرها . وتختلف تلك الوسوم شكلا وحجما وطولا وارتفاعا وانحدارا واستقامة واستدارة واتصالا وانقطاعا الخ ولكل منها اسم خاص ووصف دقيق

٣ ـ ولو أصابت لقالت، وهى صادقةٌ إنّ الرياضةَ ـ لاتُنْصِبْكَ للشِّيب!

الرياضة = مصدر الفعل راض الحصان أو الجمل ذلله وكبح جماحه

لا تنصبك = لا ناهية والفعل مجزوم، وفاعله ضمير يعود على الرياضة أو على المخاطب وأنصب = أتعب الشيب = جمع أشيب .

٤ ـ يأبَى الذكاءُ ! ويأبى أنّ شيخَكمو لن يُعطَى الآن عن ضربٍ وتأديب

٥ ـ أما إذا حَرَدَتْ حَرْدِى فمُجْرِيَةٌ جَرْدَاءُ تَمنع غِيلاً غيرَ مقروب

حردت حردى = قصدت نحوى مجرية = لبؤة ذات جراء، والجراء جمع جرو وهو ولد الحيوان جرداء = لأن اللبؤة ليس لها شعر الأسد ولبده الغيل = الشجر الملتف حيث تعيش الأسود غير مقروب = لا تسمح لأحد بالاقتراب منه لأن فيه أطفالها

٦ ـ وإن يكنْ حادثٌ يُخْشَى فذو عِلَقٍ تظلُّ تَزْجُره من خَشْية الذِّيب

علق = جمع علقة وهو القميص بلا كمّين، وكان لباس أطفال العرب يشبهها بالطفل فى وقت المخافة وفى رواية = تظل تزبُره، وزبَره وزجره بمعنى واحد

٧ ـ فإن يكنْ أهلُها حلّوا على قِضَةٍ   فإنّ أهلِي الأولي حلّوا بمَلْحوب

قضة = عقبة فى سبيل اليمامة ، والعقبة الطريق الممتنع فى الجبل ، كان يسكنه أهلها . وهى من بيت رفيع من سعد بن زيد مناة من أعز قبائل تميم ، فهم يسكنون مكانا حصينا على طريق هامة من طرق القوافل ملحوب = ماء لبنى أسد على رأس تل ، فأهله من بيوتات أسد يسكنون هم أيضا مكانا حصينا غنيا بالماء والخصب

٨ ـ لمّا رأت إبِـلى قلّت حَلُوبَتُها   وكلُّ عامٍ عليهـــا عامُ تَجْنيب

الحلوبة = الناقة التى يحلب لبنها   التجنيب = جفاف الضرع من اللبن

٩ ـ أَبْقَى الحوادثُ منها ـ وهْى تَتْبعها ـ   والحقُّ ، صِرْمَةَ راعٍ غير مغلوب

بهذا البيت يعلل الجميح ما أصابه من فقر معتذرا لنفسه   الحوادث = ما يحدث على غير انتظار ويضطره الى انفاق ماله ، من ضيف طارىء ؛ أو هدية يهديها ، أو دية يحملها عن آخر لزمته ولم يستطع أداءها الحق = ما يجب فى ماله من هبة أو معروف   الصرمة = القطعة من الابل حوالى الثلاثين   غير مغلوب = يستطيع بسهولة أن يرعاها لقلة عددها وهزالها وضعفها

١٠ـ كأنّ راعِيَنا يَحْدُو بها حُمُراً   بين الأبارق من مَكْرَانَ فاللُّوب

حمرا = يشبه ابله بالحمير المستأنسة لضعفها وهزالها   الأبارق = جمع أبرق وهو المكان الصخرى المختلط الرمل بالحجارة   مكران = اسم موضع   اللوب = جمع لابة وهى الحرة أى الجبل الأسود ، وهى هنا موضع بعينه

١١ـ فإنْ تَقَرِّى بنا عَيْناً وتَخْتَفضى فينـا وتنتظرى كَرِّى وتغريبى

تختفضى = ترضى بالاقامة بيننا ، فيكون بقاؤك معنا عن رضى لا عن كره ، والفعل خفض بالمكان أقام . كرى = هجومى على القبائل الأخرى لسلب أموالها تغريبى = ذهابى بعيدا فى البلاد الغريبة .

١٢ـ فاقْنَىْ ! لعلّكِ أنْ تَحْظَىْ وتَحتلبى فى سَحْبَلٍ من مُسُوكِ الضَّأْنِ منجوب

اقنى = اقنى حياءك احفظيه والزميه تحتلبى = تحلبى لبنا كثيرا . سحبل = وعاء كبير يوضع فيه اللبن مسوك = جمع مسك وهو الجلد . منجوب = مدبوغ

ربما تبدو لك هذه القصيدة من القراءة الأولى على درجة كبيرة من الصعوبة وربما تبدو لك لغتها جافية خشنة نافرة الأنغام ، ولعلك ازددت بعد قراءتها عجبا من زعمنا انها مفعمة بالموسيقى الحية الصادرة من صميم تجارب الحياة اليومية وهذا على أى حال هو حكم طلبتى عليها حين أكلفهم بدراستها وحدهم قبل أن تتناولها بالدراسة معا ولكن دعنا أولا نتفهم موضوعها ومعانيها ، متذكرين ما قلنا من ان موسيقى الشعر تامة الارتباط بمعناه ، وان موسيقى الألفاظ لا تصدر من مجرد صوتها العارى مفصولا عن معناها . ولنتذكر أيضا ما قلناه وكررناه مرارا من وجوب التقبل المتعاطف المشارك وعدم جدوى الدراسة الجامدة الباردة المحايدة فالطريقة التقليدية التى تقتصر على شرح اللغة واعراب النحو وسرد الأخبار والتحليل الآلى لقوالب البلاغة لن توصلنا الى الاحساس بنبض الحياة المتدفقة فى الشعر والاهتزاز مع روحه الزاخرة والاستجابة لعاطفته المضطربة وبدون هذا الاحساس والاهتزاز

والاستجابة لا نكون قد درسنا الشعر الدراسة الحقة ولا انتفعنا منه شيئاً ذا أهمية حيوية

موضوع هذه القصيدة الجاهلية هو مشاجرة زوجية « خناقة » حدثت بين الشاعر وزوجته وهو يشكو الينا سلوكا معينا صدر منها ذات ليلة ، حين تغضبت عليه وأبت أن تحدثه ، ويحتد فى مؤاخذتها على هذا السلوك لكن الجميح مع غضبه القوى على زوجته ، واحساسه بأنها جرحت كرامته ، يحبها حبا جما ، وهذا ما نستشفه من أبيات القصيدة حين ننعم النظر فيها وتتقن الاستماع اليها وهذا هو المفتاح الى فهم العاطفة الدقيقة المزدوجة التى تضطرب بها هذه القصيدة ، وهو لذلك المفتاح الى تذوق جمالها الفنى البديع

فالجميح غاضب على زوجته لصدها عنه وامتناعها عن محادثته ، يعاتبها ويسخر من سلوكها سخرية قوية لكنه مع ذلك يحبها حبا عظيما ، لذلك يلتمس لها العذر ، فبعد أن يوبخها يحاول استرضاءها والتسرية عنها وتعزيتها بالأمانى والوعود فهو لا يريد أن تصل المشاجرة بينهما الى حد القطيعة والانفصال وهو فى حبه القوى لها ينحى على نفسه باللائمة ويقر على نفسه بأن أصل المشكلة يعود عليه هو

ترى ما سر هذا الحب العظيم ، هذا الحب الذى يجعله « يبلع » كرامته المجروحة ويمكنه من النظر الى المشكلة من وجهة نظرها هى ؟ نعرف من القصيدة انه شيخ كبير ، فلعلها صبية صغيرة السن تتيه على زوجها المسن بشبابها . وهذا لا نجده فى القصيدة صريحا ، لكن ربما يجوز لنا أن نستنبطه من تدللها عليه وتمنعها ، ومن اعتقادها الخاطىء أنها تستطيع أن تروض شيخا كبيرا وعذرها الظاهر على أى حال هو انه

قد افتقرت به الحال ولم يعد يتيح لها من أسباب النعمة ما كان يمتعها به يوم تزوجته فلو كانت تزوجته من أيام شبابه وعاشت معه طويلا لكان هذا أقرب الى أن تتعاطف مع محنته الراهنة وأن تصبر معه على ضرائه كما شاطرته أيام سرائه

والذى نفهمه من البيتين الأول والثانى أن رجلا من أهلها لقيها خلسة فحرضها على زوجها وحاول أن يفسدها عليه ودعاها الى اساءة معاملته . ويقول الشرح القديم ان هذا الرجل يريد أن يطلقها الجميح ليتزوجها هو ، وهذا ما لا نجد عليه دليلا بالمرة فى القصيدة . ولعل كل ما فى الأمر ان أهلها يسوؤهم أن تظل ابنتهم فى عصمة رجل قد افتقر وساءت حاله ، وبخاصة اذا عرفنا انها من فرع رفيع من قبيلة قوية من أعز قبائل تميم ، وانه قد تزوجها من غير قبيلته وهو شىء قليل الحدوث فى المجتمع البدوى ، فليس بينهما من أواصر القربى ووشائج الرحم ما يحملها على الاخلاص له فى نكبته والصبر معه على بليته ، وما يحمل أهلها على مثل هذا الاخلاص والمراعاة والأعراب الجاهليون كما شرحنا فى الفصل السادس ثم فى الفصل الثالث عشر كانت معظم وشائجهم الانسانية محصورة فى نطاق قبيلتهم ، فى حين نظروا الى القبائل الأخرى كأنهم أجانب لا صلة تربطهم بهم ولا مراعاة تلزمهم نحوهم

المهم ان أمامة فى صغر سنها وسخف عقلها وقلة اخلاصها مهما يكن سببه قد استمعت لذلك الدساس ووقع تحريضه منها موضع القبول أنصت الآن الى البيت الأول الرائع يصور فيه الجميح ما وجده حين عاد ذات مساء الى بيته :

١ ــ أمست أمامة صمتاً ، ما تكلمنا ! مجنونة ؟..أم أحست أهل خروب !!

وابذل جهدك فى قراءته أن تبتعد عن آثار تلك الطريقة الخطابية الفجة التى شرحنا كذبها وفسادها ، وأن تتخيل النبرات الحية الصادقة التى ينطق بها البيت حين يصدر عن تجربة واقعة نباضة بالحياة . وسبيلك الى هذا أن تنعم النظر أولا فى التجربة الكاملة التى يرويها ، وأن تحاول أن تعيش معها برهة

عاد الجميح الى بيته تعبا مجهدا من عناء يوم طويل ، سعى فيه فى رزقه الشحيح ، ولقى الأمرّين من اجهاد الجسم وهموم الفكر فى حالته البائسة المضرورة التى سنفهمها فيما بعد (تذكر فى هـذا المجال ان القصيدة كلها وحدة متكاملة لا سبيل الى الفهم الكامل لبيت منها دون ربطه بسائر الأبيات) عاد الى بيته يلتمس فيه ما يلتمسه كل منا فى بيته بعد نهار طويل مجهد ، يلتمس العزاء والنسيان ، يلتمس المقابلة الهاشة والابتسامة الحنون التى تمسح عن وجهه غضون الهم وتذهب عن قلبه أكدار العناء فماذا وجد ؟

وجد زوجته الحبيبة تلقاه بوجه عابس مكفهر حياها فلم ترد تحيته ، وأشاحت عنه بوجهها المربد حاول أن يستفسرها عن حـالها فلم تجبه أدرك انها غاضبة عليه هو ، وحزر السبب توا لكنه لحبه اياها ، ولحنكته وتجربة سنه ، لم يسرع الى مبادلتها غضبا بغضب واعراضا باعراض بل حاول أن يحادثها ويفاكهها ، وأن يسمعها بعض النوادر الطريفة لعلها ترقّ وتبتسم هذه المحاولة نفهمها من قوله « أمست » ، ومن قوله « ما تكلمنا » فقوله « أمست » يدل على أنها استمرت فى صمتها المتغضب زمنا ، وقوله « ما تكلمنا » يدل على انه حاول أن يجاذبها الحديث فأصرت على عدم التكلم معه كما نفهم هذا

من استعماله المصدر « صمتا » بدل اسم الفاعل « صامتة » ، فهذا الاستعمال يؤكد حقيقة صمتها ويصور اصرارها عليه

وأخيرا يئس منها وأقلع عن محاولة استرضائها واغرائها بالتحدث معه ، فثار غضبه على سلوكها الشرس ، وراجعته عزة نفسه ، فاستمع من جديد الى بيته وأنصت الى ما يموج به من الغضب ، والاستنكار ، والكبرياء المجروحة ، والاستخفاف

أمست أمامة صمتاً ، ما تكلمنا ! مجنونة ؟..أم أحست أهل خروب !!

فان أردت أن تزداد التقاطا للنبرات الحية فى هذا الأسلوب فانظر أولاً فى قوله : ما تكلمنا . لماذا استعمل ضمير الجمع لنفسه مع ان الوزن يستقيم لو قال ما تكلمنى ؟ ما ان تفكر فى هذا السؤال حتى يتضح لك شعوره القوى من الاستعلاء والحنق لكرامته المجروحة يداريه باظهار الاستهزاء ، كما يقول أحدنا لصديق قابله فلم يحيّه مش معبّرنا ليه ؟ مش عاجبينك ؟ ما احناش قد المقام ؟

وبنفس النبرة يجب أن تقرأ الشطر الأول كله ، ويعينك على هذا أن تتخيل زوجا معاصرا من مجتمعنا المصرى يجد نفسه فى مثل هذه التجربة فيقول متهكما الست بسلامتها مبوّزة ! خرست ما تنطقش ! ما لها كده ملويّة ، بوزها طوله شبر ؟ ما احناش قد المقام ؟ الله ! ما لها يا خويه جرى لها ايه الولية دى ؟ اتجننت ؟ ركبها عفريت ؟

تستطيع الآن أن تستمع الى هذه النبرات الغنية المحتشدة من العجب ، والغضب ، والانكار ، والكرامة المجروحة ، والاستهزاء والتهكم ولكن انظر كيف يتغير صوته فجأة حين يقول أم أحست أهل خروب !!

وسنعرف من بيته الثانى انه يعلم فعلا انها لقيت رجلا من أهلها خلسة ، فهو هنا يتصنع عدم العلم ، ويتساءل فى حيرة مصطنعة ، ليزيد من تهكمه بها وسخريته من بلاهتها ، اذ تظن انه مغفل لا يدرى بما يحدث فى غيابه استمع اذن الى هذه اللهجة الرائعة من تصنع الجهل والحيرة وهو يقول أم أحست أهل خروب !! يقولها وهو يغمز لك بعينه حتى يزيد من سخريتك بهذه البلهاء ويقولها بغتة كأنه الآن فقط قد عرض له هذا الخاطر المفاجىء وتصور نظيره فى مجتمعنا « الله ؟ تكونشى الست بسلامتها قابلت واحد من قرايبها من ورا ضهرى ؟ الله الله اظبط ! فهمت فهمت ! » واقرأ الكلمات الأربع ببطء شديد وخاصة الكلمة الأخيرة ، مطيلا فى المدتين ر و و و — بى ى ى ى ، وبنبر قوى للهمزات الثلاث فى أم أحست أهل

وانظر الآن فى كنايته عن أهلها بأنهم « أهل خروب » وفى هذه الكناية تصنع الأدب ، فهو يزعم أنه لا يريد أن يجرحهم بذكر قبيلتهم صراحة ، ولكنه بالطبع يفعل ذلك زيادة فى السخرية منهم بعد أن سخر من ابنتهم ، فان جميع سامعيه سيدركون مباشرة من يعنى بهذه الكناية . كما لو قال زوج معاصر يستوطن حى بولاق وقد تزوج امرأة من غير حيه تكونشى بسلامتها قابلت الجماعة أسيادنا بتوع الدرب الأحمر !

فاذا وصلنا الى البيت الثانى وجدناه يترك تساؤله وتصنعه الجهل والحيرة ، واذا به قد بلغه فعلا خبر لقائها المختلس مع قريبها وهـــذا يزيدنا سخرية منها ، لأنه يثبت انها لم تكن اذن ماهرة فى حذرها كما ظنت ، فقد رآها راء أبلغ الخبر زوجها ، وهذا لم يكن يحدث لو كانت ماهرة حقا ، فحكايتها «مكشوفة» والجميع لا يعلم بالطبع ماذا قاله لها

قريبها هذا ، لكنه اذ عاد الى بيته فوجدها متغضبة عليه لم يكن يحتاج الى ذكاء كبير ليحزر ماذا قال لها

٢ – مرت براكب ملهوز ، فقال لها : ضرّى الجميح ! ومسّيه بتعذيب !

انظر مرة أخرى كنايته عن قريبها بكناية جديدة ، بأنه « راكب ملهوز » ، يزعم انه يتأدب ويتعفف عن ذكر اسم القبيلة ، لكنه يفعل ذلك فى سخرية قوية وتعريض لاذع ، يتضحان لك اذا عرفت ان وسم كل من القبائل الكبيرة كان معروفا مشهورا لدى جميع الأعراب ، كوسوم قبائل الهنود الحمر لحيوانهم فى التاريخ الحديث ، ووسوم مختلف القبائل الافريقية لحيوانها ، ولرجالها أيضا فى بعض الأحوال ، الى يومنا هذا فليس فى كنايته اخفاء حقيقى للاسم ، بل فيه نكتة ظريفة يبتسم لها السامع ويرتاح اذ يستطيع حلها وحدس اسم القبيلة المعنية ، وهذا يزيده على تلك القبيلة تفكها فعليك أن تقرأ « راكب ملهوز » بهذا المزيج من التأدب المصطنع والغمز اللاذع ، وأن تطيل فى قراءة « ملهوز » مموجا صوتك بتمويج الأدب المتهكم

لكن أنصت فى الشطر الثانى الى نبرة أخرى فى صوت مختلس أجشّ « ضرى الجميح ! ومسيه بتعذيب ! » فالصوت غليظ مختنق فى « ضرى الجميح ! » ، لمحاولة قريبها أن يخفض منه ولاضطرابه خوف أن يسمعه سامع من أهل زوجها والجميح يقلد لنا صوته هذا فى تهكم يضاعف من ضحكنا على قريبها وتندرنا عليه استمع الى الضاد الغليظة المطبقة والراء المشددة ذات التكرار فى « ضرى » ، ثم الى الجيم المعطشة والى الحاء تختتم بها الجملة فتحكى بحّة الصوت بعد غلظه. ثم يطول الصوت فى مخالسة الوسوسة وصفيرها فى قوله « مسّيه » أنصت الى هذه

السين المشددة والى الياء الممدودة التى تتبعها ، وعليك أن تطيل من قراءتك لهذه الكلمة فى صوت هامس مخالس محرض ثم استمع فى قوله « بتعذيب » الى هذه الياء الأخرى التى تتبع الذال والتى تلتقط نغم المدة السابقة وتردده حتى تصور الحاحه فى وسوسته المفسدة وتحريضه الخبيث وعليك أيضا أن تطيل من قراءة هذا المقطع بصوت أبح

فماذا فعلت أمامة ازاء هذا التحريض المفسد ؟ لو كانت عاقلة حقا لما أصغت الى وسوسة هذا الخناس الدساس الذى يريد أن يفسد عليها زيجتها ، بل كانت تصده وتسخر منه وتنبهه الى ان هذه الألاعيب التى ينصح بها لن تنطلى على زوجها ولن تجدى مع هذا الشيخ المحنك الذى عركته التجربة ، فهو ليس ممن تروضه هذه الاساءة وتذلله هذه المعاملة الشرسة . هو ليس شابا غرا ينخدع بسهولة ويخضع بذلة وتستطيع هذه « الست » أن « تلفه على صابعها »

٣ ـ ولو أصابت لقالت ، وهى صادقة : إنّ الرياضة ... لا تنصبك للشيب!

شطره الأول نظير قولنا المعاصر « لو كانت ناصحة صحيح » ، « لو كان عندها مخ » أما شطره الثانى فقد أتعب الشراح فى محاولة اعرابه وتعليله أين خبر انّ ؟ أهو جملة « لا تنصبك للشيب » ؟ لكن هذه جملة طلبية ، فهل يجوز أن يكون خبر انّ طلبا ؟ هل يجوز أن تقول مثلا انّ الضيف أكرمه ، أو ان اليتيم لا تنهره ؟ خلاف بين النحاة وما فاعل « تنصبك » ؟ أهو ضمير الغائب يعود على الرياضة ، أم هو ضمير المخاطب فالمعنى لا تنصب نفسك ؟ لكن على الفرض الثانى كيف يجوز الجمع بين ضميرين عائدين على نفس الشخص ، ضمير الفاعل

وضمير المفعول به ، فى فعل واحد وهو ليس من الأفعال القلبية ؟

والذى ينساه النحويون فى جدلهم هذا هو الروعة العظيمة والحيوية الزاخرة فى هذا الأسلوب المعين فأسلوب الشاعر صحيح برغم أنف نظرياتهم النحوية ، وهو شاعر عربى صريح العروبة قح السليقة ، وليس من أجلاف البدو ذوى العى والبكمة ، بل هو شاعر فصيح له منزلته التى يقرّون بهـا وان يكن من المقلّين ، فليقولوا فى نحوهم ما يقولون وأسلوبه ليس صحيحا فحسب بل هو بديع مطرب ، وسر اطرابه هو عين ما يسبب لهم الصداع وكثرة الجدال ، ولو التفتوا الى هذا لخفف من جدالهم وحيرتهم . نعنى عدوله المفاجىء عن اتمام الجملة التى بدأ بهـا . وهو فى هـذا مطابق مطابقة صادقة لأسلوب الحديث اليومى الحى فالحديث الحى يكثر فيه البتر والانقطاع والالتفات المفاجىء للتعبير عن تغيير الفكرة وانقلاب العاطفة .

فأسلوب الشاعر فى هذا الشطر الثانى يحمل رنة قوية من السخرية والاستهزاء . ولكى تقرأه قراءة صحيحة يجب أن تقف برهة بعد قوله : ان الرياضة بل يجب أن تطلق فى هذه الوقفة نفخة قوية من أنفك دلالة الاحتقار ثم تستأنف الحديث بجملة جديدة ساخرة متهمكة لا تحاول أن تتم بها الجملة التى بدأتها . فالشاعر قد بدأ بجملة خبرية ، ثم وقف هنيهة ، ثم أضرب عنها ولم يشأ اتمامها وترك خبر انّ معلقا فى الهواء (فلا حاجة للنحويين الى أن يجهدوا أنفسهم فى محاولة العثور عليه) وحول حديثه الى جملة طلبية يحذرك فيها من أن تتعب نفسك فيما لا فائدة ترجى منه من محاولة ترويض الشيوخ المجربين ذوى الحنكة والخبرة الطويلة فقوله : ان الرياضة لا تنصبك للشيب ! هو نظير

قولنا المعاصر : بقى الحجر التقيل ده .. هه ! ريّح نفسك ! والمعنى الكامل الذى سيفهمه سامعك هو انه سيعجزه حمله أو قولنا بقى الراجل البخيل ده هه ! يا عم سيبك ! أى انه لن يجدى معه الاستعطاف فلكى تصل الى النبرة الصحيحة التى تنطق بها « لا تنصبك للشيب » ، تذكر النبرة التى ننطق بها قولنا سيبك !

وأمثال هذا البتر لبعض أركان الجملة وانقلاب الحديث نجدها بكثرة فى الشعر القديم وفى الأسلوب القرآنى أيضا ، وهى دليل الحيوية والصدق ، قبل أن يتم للنحويين تسوية الكلام العربى وتحويله الى أسلوب كتابى مصطنع تام الاطراد خال من الاستثناءات التى تحدث فى الكلام الطبيعى الحى ، الذى تكثر فيه هذه الانقلابات المفاجئة مسايرة لتقلب العاطفة الانسانية وتغير نبرة الخطاب فى المحادثة الواقعية وما أكثر ما عاد اللغويون والنحويون الى الشعر القديم يقوّمون ما ظنوه فيه عوجا ويصلحون ما ظنوه فيه اختلالا فيختلقون الروايات التى تتم تسويته ، كما عاد العروضيون اليه يلغون ما دخله من زحافات أو علل لم يستحسنوها ولم ينتبهوا الى احتياج المضمون لها حاجة عضوية قوية.

استمع الآن الى تعليق الجميح على محاولة زوجته أن تروضه باساءة معاملته

٤ ـ يأبى الذكاء !... ويأبى أن شيخكمو لن يعطى الآن عن ضرب وتأديب!

أعتقد أن القارىء يسهل عليه الآن أن يتابع اللهجة الحية ، بل اللهجة العامية الدارجة ، فى أسلوب الشاعر فقوله « يأبى الذكاء ! » يقوله بسخرية شديدة ، وهو نظير قولنا المعاصر « على مين يا ست ؟ علىّ انا ؟ فشر ! » والبيت كله ملىء بنبرات السخر والاستعلاء والكرامة

المجروحة يداويها بهذا التهكم اذا التمسنا نظيرا له فى أسلوبنا العامى المعاصر قلنا (بعد ترجمتنا الماضية لقوله يأبى الذكاء) « عيب على الشيبة دئ ! (وهنا يمسك بلحيته البيضاء) بقى انا اللى شبت عاوزه تلعّبينى على صابعك ؟ حلوه دى ! هو انا عيل صغير تستكرديه ؟ هوّه بعد ما شاب ودّوه الكتاب والا ايه ؟ ما كانشى ينعزّ ! »

والآن يأتى ببيتين تزداد فيهما سخريته وتبلغ حدها الأقصى (لأنه سيترك السخرية نهائيا بعد هذين البيتين كما سنرى) يسخر من جرأتها عليه فى وقت الأمن حين لا تخشى شيئا ، مع انها وقت المخافة تكاد تموت جزعا وتحتمى به

٥ ــ أما إذا حَرَدَتْ حَرْدِى فَمُجْرِيَةٌ جرداء تمنع غِيلاً غيرَ مقروب

٦ ــ وإن يكن حادث يُخْشَى فذو عِلَقٍ تظلّ تزجره من خشية الذيب

انظر فى أول البيتين كيف يضخم صوته فى قوله « مجرية جرداء » ، واستمع الى هذه الجيم القوية يرددها مرتين ، والى مقطعى « داء » ينفجر بهما وانظر الى المدات الثلاث فى : « داء — غيلا — روب » تتخللها الغين المرددة مرتين فى : غيلاغير . يريد بهذه المدات والغين المرددة أن يحدث رعدة فى صوته لأنه يتصنع الخوف من هذه اللبؤة الكاسرة . فهو ينطق بهذه الكلمات فى لهجة ترتعش بالخوف والذعر ، وهو يقصد التهكم والسخرية بالطبع كأنه يقول بأسلوبنا المعاصر : يا ستار يا ستار ! اللهم احفظنا يا رب ! يا خلق هوه من جراءتها ! دى وحش دى والا ايه ؟ يا هوه ! حتاكلنا يا ناس ! حاتبلعنا بلع !

لاحظ فى هذا البيت مرة أخرى كيف لجأ فى تأكيد معناه الى الوسيلة البلاغية التى شرحناها فى فصلنا الثانى وتعجبنا من عدم التفات البلاغيين

القدامى اليها مع كثرتها فى شعرنا القديم وهى ترديد الحرف الواحد فى كلمتين متتاليتين أو متقاربتين استعملها فى بيته هذا ثلاث مرات الحاء المرددة فى حردت حردى ، والجيم المرددة فى مجرية جرداء ، والغين المرددة فى غيلا غير يريد بالأولى أن يؤكد قصدها العامد المتهور نحوه ويريد بالثانية أن يؤكد شدة اندفاعها حين تهجم عليه ويريد بالثالثة أن يؤكد رعبه ورعدته التى يصطنعها تهكما وهذا الاستعمال المثلث فى بيت واحد يزيد من تعجبنا كيف لم ينتبه اليه البلاغيون مع ان أهميته بينة

أما ثانى هذين البيتين فيصور ماذا يحدث لهذه المرأة التى تتجرأ عليه فى وقت السلم ، ماذا يحدث لها حين تقع واقعة مخيفة ، كأن يهاجم الحى وحش مفترس ، أو يأتى النذير بعدو غاز وليلاحظ القارىء اننا نفهم البيت فهما مختلفا عما فهمه الشراح القدماء فهم يرون انه يصور قلة معرفتها حتى انها لا تهتدى أن تفر من الذئب ، ويقولون « هى كصبى تزجره لصباه وقلة معرفته ، غناؤها فى حادث يحدث غناء ذلك الصبى ، والمعنى انه لا غناء عندها أى لا خير عندها ولا رأى » ومعنى هذا انها غبية لا تدرك الخطر المحدق حتى ينبهوها اليه ، وانها حين الشدائد لا تغنى لكننا نعتقد ان البيت لا يصور غباءها وعدم انتباهها الى الخطر ، بل على العكس يصور رعبها الشديد وتبخر شجاعتها وجرأتها التى رأيناها فى البيت السابق على زوجها فى وقت السلم فهى تكاد تموت فزعا وتتعلق بأذيال زوجها فى صياح مرعوب وانهيار تام حتى يحتاج الى أن ينتهرها بحدة ليحد من صياحها الهسترى والمصابون بهذا الفزع يحتاجون الى زجـرة قوية بل الى لطمة حتى يفيقوا من صراخهم شأن الطفل الذى يخشى ذئبا — حقيقيا أو متوهما — ويكاد

يموت رعبا فتحتاج الى الشدة فى زجره حتى يمسك بنفسه ويستجمع صوابه ويربط جأشه

وشرحنا هــذا يجعل البيت مناظرا للبيت الماضى ، فيكون المعنى المتكامل قريبا من أسلوبهم المعروف فى قول الآخــر   أسد علىّ وفى الحروب نعامة   وتصوير الجميح على هذا الشرح قريب جدا من تصوير الآية القرآنية للمنافقين فى سورة الأحزاب « فاذا جاء الخوف رأيتهم ينظرون اليك تدور أعينهم كالذى يغشى عليه من الموت ، فاذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد » . أضف الى هذا ان شرحنا الذى يجعلها تخاف الذئب كل هذا الخوف يقوى الصورة الساخرة التى يريد الشاعر أن يرسمها لزوجته   فهى تهاجمه كاللبؤة المفترسة فى البيت السابق ، وهى تموت رعبا من الذئب فى هذا البيت ، وهل سمعتم بلبؤة تخشى ذئبا ! لابد هنا أن يدرك القارىء المتحضر ان البدو لا يخشون الذئب كما يخشاه أهل المدن أو أهل القــرى الزراعية ، لأنهم أشــد تمرسا بالشدائد وأكثر مواجهة للوحوش وأكبر نصيبا من الشجاعة البدنية فصورة الشاعر عن خوفها العظيم من الذئب تحمل سامعيه من البدو على الضحك الشديد   وفى سنى اقامتى فى السودان كنت أقرأ كثيرا من أخبار الصحف عن أهل البادية وكيف يواجه أحدهم — رجلا وأحيانا امرأة — النمر أو التمساح بشجاعة تبدو لنا صعبة التصديق ! ثم يزيد من تأكدنا من خطأ تفسيرهم وصحة تفسيرنا أن نراهم يروون للبيت رواية أخرى هى

وساعةً كصبىّ الأهل تُشْكِتُه   يبكى إلى أهله من خشية الذيب

والآن وقد بلغ الجميح بسخريته ما شاء أن يبلغ ، وأضحك سامعيه ضحكا قويا من هذه التى تهاجمه كاللبؤة الكاسرة وقت الأمن وتموت

رعبا وقت الخوف ، يدع سخريته جانبا فيأتى ببيت احتجاج قوى تشتد فيه ثورة كرامته المجروحة :

٧ ـ فإن يكن أهلها حلّوا على قِضَةٍ فإن أهلى الأُولَى حلّوا بملحوب

فنعرف أن زوجته تتعالى عليه بحسبها الذى تظنه أعلى من حسبه وندرك أنها من هؤلاء اللواتى يعتقدن أنهن تزوجن أزواجا دون مكانتهن الاجتماعية فلا تزال احداهن فى عصرنا هذا تتحسر على « بيت العز » الذى نشأت فيه واقتلعت منه حين تزوجت ، وتغيظ زوجها باكثار من الحديث على « بابا » و « سراية بابا » و « أبعادية بابا » و « عربيات بابا » وما كان لها فى ظل بابا من خدم وحشم الخ حتى يضيق الزوج المسكين ذرعا ويلعن « سنسفيل جدود بابا » هذا

لكن الجميح لا يلعن ولا يسب ، بل واضح من البيت أنه يسلم لها بحسب أهلها ، انما هو يحتج بأن أهله لا يقلون عنهم شأنا (وهو احتجاج نعرف صحته من دراستنا لأنساب العرب وما كان لبيوتاتها من أحساب) وهو بعد قليل سيعترف بأنه قد افتقرت حاله الآن ، ولكنه يريد قبل هذا الاعتراف أن يؤكد فى بيته هذا أن أصله لا يقل عزا عن أصلها ونحن بالطبع تضيع علينا قوة الاشارة المباشرة فى « قضـة » و « ملحوب » ، وشروح المفضليات لا تعطى أى شرح لهذا البيت ، فاذا وصلنا بعد تحر للمعاجم القديمة اللغوية والجغرافية الى أن نحزر أن كلا قضة وملحوب كان مكانا حصينا له شأن اقتصادى ، فان هذا يعطينا تقريبا للمعنى ، لكن قوة البيت تعتمد على الادراك المباشر السريع للمكانين ، بل على تصورهما تصورا جغرافيا حسيا ، بدون حاجة الى شرح واستقصاء الا أننا نستطيع أن نخمن ما كان للبيت من القوة

الاستدعائية المباشرة اذا ترجمناه الى جغرافية تفهمها الآن بسرعة ، كأن نقول فى مجتمعنا القاهرى اذا كان أهلها لهم عمارات فى جاردن سيتى ، فأهلى لهم سرايات فى الزمالك !

بعد هذا البيت تنتقل القصيدة الى موجة عاطفية جديدة مختلفة ، وما أروع تعدد النغمات العاطفية فى هذه القصيدة الموجزة الشديدة الشحن فبهذا البيت الماضى انتهى الشاعر من احتجاجه على استعلائها عليه ، وأكد أن قومه لا يقلون عن قومها عزا ، ومن قبله عبر عن غضبه من سلوكها ، وسخر من شجاعتها المزعومة ، وتهكم على اصغائها لتحريض الدساس وسخر من فساد عقلها وحماقتها والآن قد انتهى من هـذا كله ، انتهى من حملته على زوجته وقد شبع فيها تقريعا وسخرية ، فالآن يتغير صوته ويلتفت الى السبب الحقيقى لنشوزها ، وهو أنه قد افتقر ولم يعد يعطى زوجته ما هى متعودة عليه من حياة الرغد :

٨ ـ لما رأت إبلى قلّت حَـــلوبتُها وكلُّ عامٍ عليهـــا عامُ تجنيب

انظر كيف يبدأ الموجة الجديدة بنبرة الشكوى من انقلابها عليـه فى وقت الضراء ، وكأنه يريد أن يقول انها « لو كانت بنت أصل صحيح» لما تنكرت له هذا التنكر فى ساعة محنته . يقول هذا فى الشطر الأول من البيت ، وهو لذلك متصل بما سبق من ذم سلوكها ولكن انظر كيفه تتغير نبرته فى الشطر الثانى حين يستمر فى الحديث عن سوء حاله وانقطاع ألبان ابله عاما بعد عام ، فهو بهذا الشطر ينتقل من تأنيب زوجتـه الى شىء آخر مختلف تماما ، هو التماس العذر لها فى نشوزها عليه . وذلك حين يسترسل فى التفكير فى سوء حالته الراهنة ، فيقتنع بأن لزوجته شيئا من العذر ، وهنا نبدأ نسمع لهجة العطف والأسى من أجل

زوجته ، وما ان يتم الشطر الثانى حتى يمضى فى بيتيه القادمين فى تصوير فقره وعسر معيشته بصراحة تامة واعتراف كامل

٩ ــ أبقى الحوادثُ منها ــ وهى تتبعها ــ والحقُّ ، صِرمةَ راعٍ غير مغلوب !

١٠ ــ كأنَّ راعِيَنا يحدو بها حُمُرًا بين الأبارق من مكران فاللوب !!

بل هو كما ترى لم يكتف بتصوير حالته السيئة حتى أخذ يسخر من نفسه سخرية مرة ، ويصور ضنكه تصويرا مضحكا فبعد قطعانه الكثيرة التى كانت تحتاج الى عبيد كثيرين لرعيها لم يبق له الآن الا صرمة واحدة يرعاها راع واحد ويالها من صرمة ! هى ليست قليلة العدد فحسب ، بل هى هزيلة ضعيفة لجوعها ، قد زالت حيويتها ونشاطها، حتى ان ذلك الراعى الواحد يستطيع أن يرعاها بمنتهى السهولة وتبلغ سخريته من حالته أقصاها فى ثانى البيتين ، وكأنه يصيح ، ما هــذه الحيوان الهزيلة العجفاء التى يرعاها راعينا ؟ أابل هى ؟ « بقى دى جمال يا ناس ! دى حمير دى مش جمال ! »

ولكى نزداد تقديرا لهذه السخرية يجب أن نعرف أن الحمير لم يكن يقتنيها ويستعملها للركوب الا الأسر الفقيرة الوضيعة لذلك نرى الأخطل والفرزدق يهجوان جريرا بأن أهل جـرير ينتجون الحمـير ويركبونها بدلا من الخيل والابل ، وهذه وحدها هى الحيوان التى كان يعزها العرب ويفخرون باقتنائها ، حتى سمى الفرزدق جريرا « ابن المراغة »

أما الشطر الثانى من البيت العاشر فهو أيضا مما تضيع علينا قوته المباشرة ، لأننا لا نعرف هــذه الأماكن التى يذكرها معرفة شخصية

فصورتها لا تتبادر الى مخيلتنا البصرية لكننا نستطيع أن نفهم من قوله « الأبارق » انهـا أرض صخرية قاحلة لا تنبت مرعى غنيا فاذا عدنا الى بيته الثامن وأعدنا قراءة قوله « وكل عام عليها عام تجنيب » أدركنا ان هذه الأرض قد توالت عليها سنو الجفاف ، لأن أصل التجنيب أن لا يكون فى ابل القوم لبن تلك السنة ، يقال جنّب بنو فلان العامَ

فى هذه السخرية المرة من حاله المخجلة رنة اعتذار من أجل زوجته المسكينة ذات الحظ التعس ، التى تربت فى نعيم ورغد ، ولم تتعود الا أطيب المأكول وأفخر الملبوس فـ « بنت الأكابر » هذه قد قضى عليها بختها السيىء أن تقترن به وتشقى بفقره وتذوق معه ما لا عهد لها به من النكد مسكينة هى ، « معذورة البنت والله ! »

هنا يتجلى لنا حبه العظيم لها ، فنستكشف شعوره الحقيقى نحوها من المحبة والعطف والاعزاز برغم كل ما حدث منها وعلى ضوء هذه الأبيـات الثلاثة الشجية المؤثرة نعيد النظـر فيما سبقهـا من الأبيات (تذكر مرة أخرى ان القصيدة كلها وحدة فنية شاملة لا تفهم أبياتها منفصلة بيتـا عن بيت) ، فنستكشف ان كل ما مضى من ذم ولوم وتقريع ، ومن تهكم وسخرية واستهزاء ، كان ينطوى على حب عميق وايثار كبير ، وعلى شعور بالذنب ورثاء لحال زوجته المنكودة ، وعلى جزع صادق من فساد الأمر بينه وبينها وهذا الشعور المزدوج المتعقد من الغضب والحب هو مايكسب هذه القصيدة جمالها الكبير وامتيازها الفذ ، ولو كانت مجرد زوج يتهكم على زوجته فى قسوة ويسخر منها فى احتقار وكراهية لما كان لها شأن كبير وبهذا نكون مستعدين للبيتين الأخيرين من القصيدة حين يأتيان ولا ندهش اذ نراهما استعطافا لزوجته

ومناشدة لها أن تصبر معه على حاله وترضى بالاقامة معه الى أن يتبدل عسره يسرا

لكن قبل أن نأتي الى هذين البيتين نلاحظ كيف انه فى ثنايا اعتذاره من أجل زوجته يعتذر لنفسه أيضا وذلك حيث يقول فى بيته التاسع « أبقى الحوادث منها — وهى تتبعها — والحق » فما الذى جلب عليه ذلك الفقر الذى يعترف به اعترافا تاما ويصوره تصويرا مرا ؟ أكان فقيرا طول عمره ؟ كلا ، فلقد كان من قبل ذا مال ممدود فما الذى أضاع ماله ؟ أأضاعه الكسل والتراخى ، أم أضاعه سوء التدبير ، أم بدده اسرافه فى اللهو والملذات الشخصية ؟ كلا ! لم يذهبه شىء من هذا ، بل أذهبه انفاقه اياه فى القيام بالواجبات التى تجدر برجل مثله هو سيد كبير الشأن من سادات قومه فنفهم أنه حين توالت سنو الجفاف على ديارهم لم يبخل بماله ولم يستأثر به بل أبقاه مفتوحا للمحتاجين وواصل عاداته الكريمة ، من اكرام لضيف طارىء ينبغى له الاكرام ، وهدية الى صديق فى وقت عنت يستدعى الاهداء ، ودية يتحملها عن مغرم أثقله الدين فلم يستطع أداءها ولجأ الى الجميح ليحملها عنه ، وغير هذه من العوارض التى تحدث على غير انتظار ولا يستطيع ازاءها أن يتهرب من الواجب الذى يضعه على كاهله مركزه الكبير فى القبيلة . أضف اليها الحقوق العادية المعروفة من هبة واجبة وانفاق معلوم على الفقراء والجوعى والمساكين من أهل قبيلته وهى حقوق لابد انها تضاعفت فى سنى المجاعة المتوالية

هذا لا غيره هو ما بدد ماله ، ليس بالرجل البليد « الخايب » اذن ، وقد كان ينبغى على امامة أن تدرك هذا وأن تقدر واجبات

منصبه لكنها صغيرة لا تفهم ولا تقدر ، وهى مسكينة حقا ومظلومة فى تحملها هذا الفقر الشديد معه لا لذنب جنته وهى لم تتعود الا على الرفاهة والرغد

أما نحن فلا يخالجنا شك فى صدق اعتذاره هذا لنفسه ، اذ تتذكر الجميح الشاب فى ميميته الهائجة لمقتل قريبه وصديقه نضلة ، وتحدثه فيها باسم أسد كلها يهدد غطفان كلها بالانتقام الباطش ، فندرك انه كان ممن يشعرون شعورا عميقا بالتزاماتهم القبلية ، واذ نتذكر أيضا بيتيه الأخيرين فى تلك الميمية ، وفيهما تحسر على حال المحتاجين الذين كان نضلة يعينهم على حاجتهم ، من ضيف غريب وجار مضيم وحامل غرم وأشعث بعل أرملة مثل البلية سملة الهدم فنزداد ادراكا لشعوره هو بواجبه هو أيضا نحو أمثال هؤلاء . كما اننا لا نملك أنفسنا من أن تتعجب من هذا القدر الساخر الذى شاء للجميح فى شيخوخته أن يكون هو وزوجته على نفس الحال الضنك التى صورها بذلك البيت الرائع فى شبابه فاذا أنعمنا النظر فيما صارت اليه حال الجميح بسبب انفاقه ماله فى واجبات السيد الكريم ازددنا فهما لذلك الموضوع الذى يكثر وروده فى الشعر الجاهلى ، وهو تصوير الشعراء لشكوى زوجاتهم من سخائهم واهلاكهم مالهم فى المآثر بغير حساب ، وخوفهن أن يؤدى هذا الى افلاسهم والاضرار بعيالهم فها نحن أولاء نرى تحقق هذا المصير المخوف فى حالة واحدة على الأقل !

وأخيرا نأتى الى بيتيه البديعين العظيمى التأثير ، يختم بهما قصيدته الحافلة فيدع كل ما مضى من الذم واللوم ، ومن السخرية والتهكم ، ومن الشكوى والاحتجاج لنفسه والاحتجاج لزوجته ، فيتجه الى زوجته

بأسلوب ضارع مستعطف ، يناشدها ألا تحطم زيجتهما ، ويمنيها الأمانى الجميلة ان صبرت معه حتى يأتى الفرج

١١ـ فإنْ تَقَرِّى بنا عيناً وتختفضى فينا وتنتظرى كَرِّى وتغريبى

١٢ـ فاقْنَىْ ! لعلكِ أن تَحْظَىْ وتحتلبى فى سَحْبَلٍ من مسوك الضأن منجوب

هنا يتضح لنا حبه العميق لها وتمسكه القوى بها على أجلى صورهما برغم كل ما حدث منها هنا تخفق قلوبنا عطفا عليه وشجنا له حتى لنشاركه الضراعة الى زوجته العاصية ، ونرجو أن تكون استمعت لمناشدته ، وان كان قد مات وماتت من ألف وأربعمائة سنة ! ولكنه سحر الفن الذى يخلد تجارب الانسانية ويجددها ففى هذين البيتين تتجمع نشوتنا الفنية بالقصيدة حتى تصل الى أقصاها ، واهتزازنا المتعاطف معها حتى يبلغ أقواه وأعنفه

استمع الى نبرته المضطربة المعقدة كيف تراوح بين شيئين مختلفين . أولهما لهجة التوسل والاستعطاف والمطايبة فى أول هذين البيتين فان وضعنا هذا البيت فى لغتنا العامية المعاصرة سمعناه يقول « بس بقى يا ست ! ارضى علينا ! ما تتكبريش كده قوى ! اخص بقى امال ! اصبرى يا ست وربك يعدّلها ! ان شاء الله يجى الفرج ، بس اصبرى معانا شوية وبكره الأحوال تبقى معدن ! » تأمل فى هذا البيت مرة أخرى المغزى الخاص لاستعماله ضمير الجمع فى « بنا » و « فينا » ، أما تحوله الى ضمير المفرد فى « كرى وتغريبى » فسنشرحه بعد قليل

وثانيهما هو شىء من الاحتداد نسمعه فى قوله « تختفضى » فى البيت الحادى عشر ، ثم فى قوله « فاقنى » فى البيت الثانى عشر فأما قوله « تختفضى » فصيغة لا نجدها فى معاجم اللغة ، بل نجد فيها

الفعل الثلاثي البسيط « خفض بالمكان » أي أقام فلماذا لم يكتف الجميح بالوزن المجرد فعل فجاء بوزن « افتعل » ؟ حين تفكر في هذا السؤال بعض الوقت ونجيد الانصات لقوله « تختفضي » نسمع الحدة الزائدة التي يؤديها هذا الوزن المزيد ، وأقرب ما نصور به هذه الحدة أن نقارن بين قولنا « اقعدي » وبين قولنا « اتلقحي » ، فكأن صوته يحتدّ هنا فيقول بأسلوبنا الحديث « خلّيكي متلقّحة معانا بقه ! »

وأما قوله « فاقني » فهو اختصار حاد للجملة « اقني حياءك » أي احفظيه والزميه وارتفاع صوته بنبرة الانتهار واضح ، ومجرد اختزاله للتعبير المعروف يدل على احتداده في الخطاب ، كأنه يقول بأسـلوبنا الحديث « بس بقه يا بنت ! اختشي بقه ! يا بنت مش كده ! عيب بلاش قلة أدب ! » ولكن لاحظ أن هذا الانتهار الحاد مسبوق ومتبوع بنبرة الاستعطاف والتحبب فصوته مزيج من عنصرين حبه القوى لها ، واصراره حتى في استعطافها على أن يظهر رجـولته وسيطرته الذكرية تماما كما نسمع رجالنا المعتزين برجولتهم يخاطبون نساءهم اللائي يحبونهن ، فلا يسمحون لحبهم بالغلبة التامة لأنهم يظنون في هذا انتقاصا من رجولتهم ، بل يأبون الا أن يتكلفوا الأسلوب الخشن والنبرة القاسية احقاقا لحق رجولتهم واصرارا على ميزة ذكورتهم ! وان كانت نبرتهم الحـادة تتهدج في حقيقتها حنـانا وحبا ان أجدت الاستماع اليها ولم تخدعك خشونتها الظاهرة

والبيتان يكتسبان جمالا زائدا لنا نحن من فكاهة لم يقصدها الشاعر ولكننا نجدها الآن حين نستمع الى سذاجته الظريفة فهو في أول هذين البيتين يمينها بالغنى عن طريق كرّه وتغريبه أي أنه يعدها بأنه

سيذهب بنفسه بعيدا فى البلاد ويهاجم قبائل غنية مخصبة يسلبها ابلها ويأتى بها الى زوجته كما لو قال أحد النشالين المعاصرين اذا ضاقت به الحال لزوجته « بكره ربك يفرجها واصطاد لك محفظتين سمان ! » ولكنه لا يقصد النكتة بالطبع ، ولا يعتقد ان ما سيفعله عمل غير مشروع فان ما يعد به الجميح زوجته كان سنة الحياة الجاهلية فى غاراتها المتصلة بين القبائل ، ولم يكونوا يعدونه شيئا منكرا بل عدوه مصدرا مشروعا من مصادر الرزق ، مالم يكن بين القبيلتين حلف أو ولاء ، كما شرحنا تفصيلا فى الفصل السادس ثم فى الفصل الثانى عشر

وفى بيته الأخير تعجبنا سذاجته فيما يعدها به من لبن غزير تشربه فى وطب كبير ! وكأن هذا نهاية أحلامه فى رغد العيش فهو نظير رجل فقير فى مجتمعنا المعاصر يمنّى زوجته الشاكية « بكره ربك يعدّلها واشترى لك كيلو لحم بحاله ! » انظر كيف يعتقد الجميح انه يبالغ ويهول بأربع وسائل أولاها قوله « تحتلبى » بدل « تحلبى » ، أى تحلبى لبنا كثيرا غزيرا وكأن صيغة المبالغة فى « تحتلبى » تردد صدى الصيغة المماثلة فى البيت السابق حين قال « تختفضى » وتخفف من حدتها ، اذ يستعملها الآن للمبالغة فى التحبب والتأميل بعد أن استعملها للمبالغة فى الاتهار وثانيتها قوله « سحبل » وهو الوطب الواسع الكبير الحجم لن تحلب اللبن فى وعاء صغير ، لا ، بل فى سحبل عظيم ! (وعليك أن تنطق بكلمة « سحبل » بتفخيم وتهويل) وثالثتها قوله ان هذا التسجيل (السحبل) مصنوع من جلود الضأن ، وهذا ما يشرحه لنا الأصمعى اذ يقول « انما خص الضأن لأنهم انما يهبون ويذبحون المعزى لضنّهم بالضأن ، يقول فلعل الله أن يأتيك بخصب يقل فيه قدر الضأن حتى

تذبح فتدبغ جلودها » ورابعها نراه فى قوله « منجوب » أى مدبوغ بالنجب ، وهو لحاء الشـجر أو قشر عروقها أو قشر ما صلب منها أو قشور سوق الطلح فهى لن تضع لبنها فى قعب عادى أو « قرعة » حقيرة مما يستعمله فقراء البدو ، بل ستضعه فى وعاء كبير من الجلد المدبوغ فاذا عرفنا ان العرب العدنانيين لم يكونوا يجيدون دبغ الجلود ، كان أغلب ظننا انه يمنيها بجلد من صناعة اليمانين الذين كانوا يحسنون هذه الصناعة كما أحسنوا سائر الصناعات وقد شبه طرفة مشفر ناقته فى لينه واستقامة قطعه بسبت اليمانى ، والسبت جلود البقر المدبوغة بالقرظ فالجميح على هذا الفهم يمنى زوجته بوعاء « شغل بره » كما نقول الآن لا بوعاء محلى و « صنعة بلدى » !

* * *

ما رأى القارىء الحديث فى هذه القصيدة الجاهلية التى نظمت منذ ألف وأربعمائة سنة ؟ أمنقطعة هى عن صميم التجربة الحية النابضة ؟ وما رأيه فيما ادعينا من اقترابها من لغة الحديث الحية الزاخرة التى يتحدث بها الناس فى واقع تجاربهم ؟ وهل كنا مبالغين حين ادعينا اقترابها العجيب من لغة الحديث العامية التى تتحدث بها فى يومنا هذا ؟

وقد رأى القارىء طريقتنا فى استكشاف هذه القصائد وعرضها على القراء المحدثين ، ورأى كيف لجأنا فى عرضنا لها الى اعطاء النظائر من عباراتنا الدارجة المعاصرة نحـاول بهذا أن نعين القراء على الاستماع الى لغتها التى كانت حية فى وقت من الأوقات ، ولا تزال حية لمن يستطيع أن يرهف سمعه ويحرر ذوقه من النظرة « الكلاسيكية » ومن الطريقة الخطابية أو الرومانسية فى قراءة الشعر وهذه محاولة جرت علينا

كثيرا من الانكار والسخرية حين لجأنا اليها فى عدد من كتبنا السابقة . كما قد أسيء فهمها فاعتقد بعضهم اننا نريد أن نلغى الأسلوب القديم من هذه القصائد لنحل محله الأسلوب المعاصر تنجت اساءة الفهم هذه من عدة عوامل

منها مجرد الغرابة التى فى هذه الطريقة غير المألوفة ، وكل جديد يكون فى بدئه غريبا ، ولعل الألفة تزيل هذه الغرابة ومنها اعتقاد بعضهم اننا أسرفنا فى اعطاء الأمثلة العامية ، دون أن ينتبهوا الى اننا انما دفعنا الى هذا محاولتنا أن نعوض ما يفقده القـارىء فى مجـرد القـراءة الصامتة لكتابة مسطورة بحبر المطـابع على ورق أخرس ولو استطعنا أن نسمع القارىء كيف ينبغى أن يقرأ الأبيات وينغم النبرات لما احتجنا الى كل هذه الأمثلة الدارجة ولكن هناك عاملا من نوع مختلف يحتاج منا الى مزيد من النقاش لأنه يخالف طريقتنا مخالفة أساسية

فقد جادلنا بعض النقاد فيما ندعيه للشعر القديم من نبرات صوتية ، وقالوا ان ادعاءاتنا هذه لا يقوم عليها دليل البتة ، واننا نحملها الشعر القديم تحميلا ، واننا لا سبيل لنا الى حزر النبرات القديمة التى كان القـدامى يقرأون بها أشعارهم ، وان ما نقـرأه مثلا بنبرة متهكمة أو مستخزية أو متخنثة (كما سنفعل فى دراستنا لمعلقة الأعشى فى فصلنا القادم) من الممكن أن يقرأ بنبرة جادة رزينة وان كل مزاعمنا عن المحاكاة الصوتية أو انسجام اللفظ بموسيقاه مع مضمونه لا يمكن أن يزيد على محض التخمين أما هذا الرأى الأخير فقد أجبنا عليه قدر استطاعتنا فى الفصل الثانى ، ونرجو أن يكون فى الفصول الأخرى

من الأمثلة التفصيلية ما يدحضه دحضا عمليا دون لجوء الى جدل نظرى لا غناء فيه وأما باقى الاعتراضات التى عددناها ، والتى لو قبلناها لأغلقت الباب اغلاقا تاما دون حقنـــا فى تفهم الشعر القديم وتذوقه والانسجام معه واعادة الحياة اليه ، فكيف نناقشها ؟

نبدأ هذا النقاش بأن نسلم بأننا لا سبيل لنا الى « البرهنة » على ما ندعيه من النغمات والنبرات بمعنى البرهان العلمى الذى يقطع كل شك وعذرنا — وعزاؤنا — أن مجال الفن والأدب ليس مما يستطاع فيه مثل هذه البرهنة وأقصى ما يمكن فيه الترجيح ، أما التصديق والقبول فموكول الى قارىء النقد ورأيه وذوقه وتجربته الحيــوية وتجربته الفنية ولهذا قال الانجليز قولتهم التى اقتبسناها فى فصل سابق ، ان تذوق الفن عمل من أعمال الايمان فاذا رفض أحد القراء أن يرى فى سيمفونية لبيتهوفن أو رسم لتيشان أو قصيدة لشكسبير ما يراه فيها ناقد فنى أو أدبى فلا سبيل الى اقناعه

لكن قولنا ان تذوق الفن عمل من أعمال الايمان ليس معناه انه تخريف محض وهجس صرف ، فتجارب الحياة وملاحظة حديث البشر الواقعى من ناحية ، وتفهم المضمون الشعرى والدخول فى عالمه الزاخر من ناحية أخرى ، هما الركنان اللذان نبنى عليهما ما ندعى عن نغمات الشعر القديم ونبراته حقا اننا لا سبيل لنا الى التأكد من النبرات التى كانت للقدامى فى تعبيرهم عن مختلف الانفعالات لبشرية ، لكننا نذكر قارئنا بأننا لا ندعى ان النبرة العامية التى نصفها كانت هى بحذافيرها عين النبرة التى كان القدامى ينطقون بها ، بل نحاول مجرد التمثيل والتقريب ، ثم نضيف الى هذا التذكير حقيقتين نراهما عظيمتى الأهمية

أولاهما أن لهجاتنا العامية المعاصرة ، على اختلافها عن اللغة العربية القديمة اختلافا لا ننكره ولا نقلل من شأنه ، لا تزال تتصل بها بوشائج كبيرة لغوية وبيئية وعاطفية ، بل لا تزال صلتها بها هى صلة البنات بأمهن على كثرة الاختلاف بين الوالد والولد وقد رأينا كيف أن عددا من ألفاظنا العامية التى تبدو لنا ممعنة فى عاميتها ، لها فيما نرجحه أصول جاهلية عتيقة ، وفى سنى اقامتى بالسودان سمعت عشرات من الألفاظ التى بقيت من اللغة القديمة ، والتى لم أسمعها قط تستعمل فى مصر ، وكانت كل معرفتى السابقة بها عن طريق الشعر القديم ، فدهشت اذ وجدتها لا تزال حية تستعمل فهل من غير المعقول أن نكون قد احتفظنا فى نبراتنا العاطفية بقدر من النبرات القديمة على رغم ما طرأ من التبدل والاختلاف ؟

والحقيقة الثانية التى نستشهد بها ستبدو لكثير من القراء أعجب وأغرب ، ان لم يكونوا قد عاشروا أمة غير الأمة العربية معاشرة شخصية طويلة وهى ان اللغـات البشرية جميعا على عظم اختلافها واختلاف العقليات والنفسيات الكامنة من ورائها ، تحتفظ فيما بينها بقدر غير هين من الوشائج البشرية العامة يتبدى فى تقارب كثير من النبرات العاطفية فنبرة التقرير ونبرة الاستفهام ونبرة التعجب ونبرة الاعجاب ونبرة الاحتقار ونبرة السخرية ونبرة التخنث ، كل هذه وغيرها من النبرات الأساسية فى الخطاب البشرى نجد بيها قدرا من التشابه يصغر ويكبر فى مختلف اللغات وحين نقول « قدرا من التشابه يصغر ويكبر » فنحن نسلم ضمنا بالاختلاف الذى يصغر ويكبر لكننا نصر على هذا التشابه الذى ذكرناه اليك مثلا أسلوبا عاميا شديد الخصوصية فى لغتنا الدارجة هو قولنا « لا يا شيـخ ! » للتهكم و « البسـتفة »

و « التريقة » ، لدى الانجليز نبرة قريبة منها تؤدى نظير عاطفتها فى قولهم ? O yeah وفى قولهم ! you dont say so وفى قولهم

فاذا كان بين اللغات البشرية عامة هذا القدر من التشابه فى النبرات العاطفية الأساسية ، فهل نستكثر أن يكون بين النبرات العربية القديمة وبين نبراتنا العامية المعاصرة ما ادعينا من تقارب ، لا نقول من اتحاد تام بل نقول بتواضع « تقارب » ؟ ولنذكر أخيرا للقارىء اننا قد درسنا قصيدة الجميح هـذه لأعداد من الطلاب الغربيين فلم نحتج الا الى تعديل يسير لنبرة قراءتنا حتى يتفهموها تفهما كاملا وينفعلوا بعاطفتها وحيويتها وواقعيتها انفعالا عنيفا وكفانا هـذا القدر من الجدل ، ولنأت فى فصلنا القادم والأخير الى آخر قصيدة جاهلية ندرسها فى هذا الكتاب ، ففيها سنزداد بهذه القضية تبصرا

الفصل السابع عشر

الجد الهازل والهزل الجـــــاد

ما دمنا ننظر الى لغة الشعر القديم على أنها لغة « كلاسيكية » مترفعة على لغة الحديث اليومى ، معزولة عن انفعالات الشعب وصيحاته وتعبيراته فى مختلف تجارب حياته الواقعة ، فاننا لن نصل الى التقاط ما فيها من موسيقى حية ونبرات صـــادقة تصهرها سخونة التجارب اليومية . وقد حذرنا من كلتا الطريقتين الخبيثتين فى القاء الشعر ، الطريقة المتفاخمة ذات الدوى والطنين ، والطريقة الرومانسية الجديدة المسرفة فى النعومة المتهالكة فى الترقيق العاطفى المريض ودعونا الى أن يقرأ الشعر قراءة طبيعية تستجيب لنبرات الانفعال الصادق دون مبالغة فى تضخيم أو ترقيق ، وتستعين فى هذه الاستجابة بما فى حديثنا اليومى الواقع من نبرات حية توائم مختلف المواقف الفكرية والعاطفية وتتناغم مع متعدد الأمزجة والانفعالات التى تطرأ على البشر فى حياتهم الواقعية المتنوعة التجارب والمواقف

فاذا نحن استرشدنا بهذه النبرات الحية التى نسمعها فى الحديث اليومى ، واذا نحن أرهفنا الاستماع اليها وأنعمنا النظر فى الانفعالات التى تصدرها ، اتضحت لنا حقيقة ستكون كبيرة الأهمية فى ارشادنا الى الانفعال الحقيقى فى القصيدة التى سندرسها فى هذا الفصل تلك الحقيقة هى أن نبراتنا كثيرا ما تكون معقدة مزدوجة ، تدعى انفعالا وتضمر انفعالا آخر تدعى الحزن وتضمر الفرح ، أو تدعى الفرح

وتضمر الحزن ، أو تدعى الاعجاب وتضمر الاحتقار ، أو تدعى الاحتقار وتضمر الاعجاب الشديد وهلم جرا

ذلك اننا فى مواقفنا الحية لا نظهر دائما الانفعال الحقيقى الذى نشعر به ، بل نتعمد اظهار عكسه لغرض خاص نقصده فى أنفسنا أو نريد اثارته فى سامعينا لست أعنى بهذا أننا نتعمد الكذب أو النفاق،فالكذب والنفاق يخرجان الكلام عن دائرة الصدق الفنى الذى نشترطه لقبول الانتاج فى الأعمال الفنية التى تستحق الدراسة انما الذى نعنيه هو أننا قد تثور بنا حاجة حيوية أو فنية ملحة تجعلنا نكتم انفعالنا الحقيقى ونتصنع غيره لأن هذا التصنع يكون فيه تمام التعبير عن شدة انفعالنا أو تمام الابراز لظلاله الدقيقة وخير ما نشرح به مرادنا أن نضرب بضعة أمثلة من واقع تجارب الحياة

تسمع رجلا غبيا يقول كلاما غاية فى البلاهة ، فيشتد احتقارك لسخف عقله الى درجة لا يكفيك فى التنفيس عنها أن تقول له انه غبى أبله ، بل تلجأ الى السخرية اللاذعة فتقول ما أعظم رجاحتك وأروع حكمتك ! يا سلام يا سلام ! الخ وسامعوك لن يخطئوا فهم انفعالك الحقيقى ، بل سيزدادون ضحكا وسخرية من ذلك الغبى

وتعود الى بيتك فتروى لك زوجتك نادرة حدثت من طفلكما تثبت ذكاءه وسرعة فهمه ، فيهتز صدرك اعجابا وفخارا بطفلك ، لكنك لا تريد أن تظهر هذا الانفعال فتتصنع عدم المبالاة وتقول وايه يعنى ! ودى حاجة دى ؟ والله لا نبيه ولا حاجة ! لكنك تقول هذا بنبرة لا يخطىء سامعها تهدجها القوى بالزهو الذى تحاول كظمه ، وعيناك تلمعان ببريق السرور والرضى

ويزورك ضيف ثقيل لا تحبه ولا ترتاح اليه ، وتطول زيارته حتى تكاد تنفجر غيظا ومللا ، ثم يدخل طفلك الصغير فيحمله الضيف ويداعبه ، واذا بالكارثة تحدث ، فتبتل ملابس الضيف أشنع ابتلال ، فتهب من مقعدك وأنت تكاد ترقص فرحا وشماتة بما حدث للضيف الثقيل من عقاب تراه عادلا ، لكنك لا تستطيع أن تعبر عن سرورك بطبيعة الحال ، فتتصنع الانزعاج لما أصابه والغضب على طفلك المسيء ، وهنا أيضا يتهدج صوتك بالانفعالين المتنازعين تهدجا لا يخطئه السامع الذى يعرف حقيقة الموقف

وتنصح طفلك مرارا بألا يقترب من النار أو يمسك بسيجارتك أو يلعب بالسكين أو يثب من على المنضدة ، ويأتى يوم يعصى فيه الطفل نصيحتك فيلقى مغبة عصيانه ويصرخ ألما ، ويضطرب قلبك ألما لألمه وعطفا على مصابه ، لكنك ترغم نفسك على تصنع البرود وعدم الاكتراث حتى تلقنه الدرس ، فتقول تستاهل ! والله أنا مسرور بما حدث لك أيها الشقى ! لكن صوتك يمزقه ما تشعر به فى صميمك من الرثاء لطفلك السيء الحظ

هذه مواقف حدثت لكاتب هذه السطور ، ولا شك ان أمثالها أو نظائرها قد حدثت للقارىء ، فلنضف اليها تجربتين أو ثلاثا مما شاهدنا ، راجين أن تتم بهذا تجلية ما نقصد

كان لى زميل رزقه الله ستا من البنات ، وكان بطبيعة الحال متشوقا الى مولود ذكر ، ثم وضعت زوجته بنتا سابعة ، فلما لقيته بعدها اذا به يقول لى « هل تظن أننى متضجر من البنت السابعة ؟ لا والله أنا مسرور غاية السرور ! وهل البركة الا فى الاناث ؟ وماذا يجلب الصبيان الا التعب

والمشاكل وكثرة النفقات ؟ ليتنى أرزق بعشر بنات أخريات ! لعنة الله على الصبيان وعلى من يريد الصبيان ! » فهل تظنه أقنعنى بما قال ؟ بل قد زادنى رثاء لحاله وادراكا لمدى حزنه وغضبه على بخته المعاكس

وكان لنا فى القرية جار له ولد شديد العقوق ، ثم أصبح صباح واذا بالولد قد لم ثيابه خفية وهرب من بيت والده وهجر القرية فلما زرنا الأب لنصبّره ونعده بالبحث عن ولده قال لنا « أتظنون أنى حزين لأنه عقنى وهجرنى ؟ لا والله العظيم أنا فرحان ! فى داهية ! فى ستين داهية ! الحمد لله الذى أراحنى منه ! والله لا أريد أن أرى وجهه أبدا ما عشت الخ » وكان بالطبع كلما بالغ فى ادعائه زادنا ادراكا لعمق حزنه وشدة التياعه على ولده الذى هجره مهما يكن من عصيانه وعقوقه

وفى يوم سمعت صراخا شديدا وعويلا عاليا واذا بعشرات من الشبان يلتفون حول نعش يحملونه وهم يلطمون خدودهم ويصيحون صيحات التفجع ولكن ما نظرت الى النعش حتى انفجرت ضاحكا فقد حملوا فيه جثة كلب ميت وكتبوا عليه « رحمة الله عليك يا ايدن » وكان هذا فى اليوم التالى لنبأ استقالة أنطونى ايدن بعد أن حاق به وببلاده خزى ما دبر من عدوان ثلاثى غادر على مصر سنة ١٩٥٦

من كل هذه الأمثلة يتضح لنا اننا ينبغى ألا نقبل الكلام البشرى بسذاجة تقتصر على معناه السطحى ولا تتعمق أغواره ولا تربطه بمناسبته وموقفه [1] ، والا أخطأنا دلالته الحقيقية خطأ فادحا ، وقد نستنبط

---

(١) فى السنة الماضية زار « مسرح الجيب » فى القاهرة محاضران انجليزيان قرآ مختارات من الشعر الانجليزى وأوضحا كيف تمكن قراءة النص الواحد بنبرات مختلفة يكون بعضها تام الخطأ وبعضها أقرب الى الطريقة الصحيحة التى ينبغى أن يقرأ بها النص لتجلى عاطفته الحقيقية وروحه الصائبة ومغزاه المقصود

منها عكسها تماما ، فاعتقدنا ان أولئك الطلبة كانوا محزونين حقا على سقوط ايدن ، وان ذلك الأب كان فرحا حقا بهجران ولده ، وان الأب الآخر كان يرحب ترحيبا حقيقيا بميلاد البنات وقل نظير هذا عن سائر الأمثلة التى رويناها وعين هذا الخطأ يقع فيه كثيرون من الدارسين لكثير من شعرنا القديم اذ لا ينتبهون الى حقيقة الموقف الذى فيه الشاعر ، وقد أعطينا فى بعض كتبنا السابقة عددا من هذه الأشعار التى لها مدلول عكسى يخالف ما ينطق به ظاهرها [1] وتستطيع الآن أن نأتى الى قصيدتنا الجديدة فنتفهم موقفها الحقيقى الذى يدعى الشاعر خلافه ، ونستكشف ان المفتاح الى جمالها الفنى الفريد هو هذا التناقض بين ما يدعيه الشاعر فى ظاهر كلامه من عاطفة وما يموج به صدره ويهتز به صوته وجسمه من عاطفة مغايرة

هذه القصيدة هى مطولة الأعشى اللامية ، التى تعد من المعلقات العشر فلنرهف الاستماع الى الأبيات العشرة الأولى منها

١ — ودّعْ هُرَيْرَةَ إنّ الرَّكْبَ مرتحلُ وهل تُطيق وَداعاً أيها الرجل

٢ — غرّاء فَرعاء مصـــقولٌ عَوارِضُها
تمشى الهُوَيْنَا كما يمشى الوَجِى الوَحِـــل

٣ — كأنّ مِشْيَتَها من بيت جارتها مَرُّ السحابة لا رَيْثٌ ولا عَجَل

٤ — تسمع للحَلْيِ وَسْواساً إذا انصرفت كما استعان بريحٍ عِشْرِقٌ زَجِل

٥ — ليست كمن يكره الجيرانُ طلعتَها ولا تراها لسرّ الجار تختتـــل

---

(١) انظر مثـــلا كتاب « شخصية بشـــار » ص ١٠٨ — ١٠٩ و ١٧١ — ١٧٢ و ١٧٩ — ١٨٦ وكتاب « ثقافـــة الناقد الادبى » ص ٣١٢ — ٣١٥

٦ ـ يكاد يصرعها لولا تَشَدُّدُها إذا تقوم إلى جاراتها الكسل

٧ ـ إذا تلاعب قِرْنًا ساعةً فَتَرت وارتجّ منها ذَنُوبُ المَتْنِ والكَفَل

٨ ـ صِفْرُ الوِشاحِ ومِلْءُ الدِّرعِ بَهْكَنَةٌ إذا تأتّى يكاد الخصْرُ ينخزل

٩ ـ نِعْمَ الضجيعُ غداةَ الدَّجْنِ يصرعها لِلَذّةِ المرء لا جافٍ ولا تَفِل

١٠ـ هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرافِقُها كأنَّ أَخْمَصَها بالشوك مُنتعِل

كيف ينبغى أن تقرأ هذه الأبيات ؟ ان أنس لا أنس طالبا قام يقرأها بالقاء خطابى متحمس ، متفاخم متعاظم ، شديد الدوى والقعقعة ، وكأنه يلقى خطبة فى الحرب والقتال فاذا كان من الواضح أن هذه الطريقة الخطابية لا تلائم هذه الأبيات ، فكيف نقرأها اذن ؟ سيقول الكثيرون ان هذه أبيات فى النسيب الافتتاحى ، وهو فن حزين ، فصاحبها يصور حزنه لرحيل محبوبته ، وافتتانه بمحاسنها ، فيجب أن تقرأ بصوت رقيق ملىء بالشوق والحنين ، يكسوه الحزن والأسى ، وتذيبه لواعج الحب . ومن هنا يقعون فى الطريقة الجديدة المسرفة فى التنعيم والترقيق والميوعة الرومانسية

لكن هذه القراءة تكون هى أيضا خاطئة مفسدة للروح الحقيقية للأبيات وهذه الروح تحتاج منا الى نظر دقيق فى الأبيات وتفكير فى هدفها الحقيقى حتى تنفهمها ونستجيب لموقفها الصحيح فنحسن قراءتها كما أراد الأعشى أن تقرأ ، وكما يخيل الينا انه ألقاها أول ما أنشدها مستمعيه

والمفتاح الى فهم عاطفتها الحقيقية أن ندرك ان حزنها متكلف ، وأنه متكلف عن عمد لغرض الدعابة والمفاكهة فالأعشى ليس فى الحقيقة

حزينا لرحيل محبوبة له اسمها هريرة ، سافرت مع قبيلتها المرتحلة ، بل هو فى حالة قوية من النشوة والمرح ، وما نخاله أنشد هذه الأبيات الا فى مجلس طرب ولهو جمع بينه وبين نفر من رفاقه فى المتعة ، يشربون الخمر ويسمعون الموسيقى والغناء ويداعبون القيان فسولت له نشوته أن يأتى بنكتة بارعة يداعب بها نداماه ويضحكهم طويلا فجاء بهذه الأبيات التى يبدأها بتصنع الحزن لرحيل هريرة مع قومها ، وألقى مطلعها بصوت يدعى الحزن ، ولكن بطريقة لا تدع لرفاقه مجالا للشك فى انه انما يتصنع هذا لغرض المزاح ، وانه فى حقيقته طرب مسرور منتش بالخمر واللذة ، يريد المداعبة والاضحاك وكلما مضى فى انشاده بيتا زاد تحسره تصنعا فازداد رفاقه قهقهة ومرحا تذكر الواقعة التى رويناها عن جنازة ايدن لتتخيل موقفا مشابها

وهذا ما سنحاول اثباته حين نتأمل فى الأبيات على مهل وروية ولكن دعنا أولا نذكر القارىء بما هو معروف عن شخصية الأعشى المرحة المليئة بالمداعبة ونشوة الحياة ، وكيف قضى حياته فى تصيد اللذة واكتساب المال الذى يخولها له فى مختلف الأقطار ، وما قاله القدماء عنه وعن شعره ، من انه أشعر الناس اذا طرب ، ومن تسميتهم اياه صنّاجة العرب ، أى ان ايقاعه وتنغيمه فى شعره يخيلان اليك انه يضرب فى شعره بالصنج ، بل تروى بعض الأخبار انه كان ينشد شعره على هذه الآلة الموسيقية ويطوف بها بين أحياء العرب

وسيرته وشـــعره كلاهما يفيض بأخبـــار مجالس اللذة والشراب وأوصافها وبعض هذه الأخبار ربما تكون مخترعة ، لكن اختراعها عليه يدل فى ذاته على ما اشتهر عن شخصيته من ميول وعادات منها

ما يروى عن بعض ولاة اليمامة أنه سأل عن قبر الأعشى فلما جاءه وجده رطبا ، وأُخبر بأن الفتيان يجتمعون حوله فيشربون ويصبون نصيب الأعشى على قبره ومنها ما يروى من قصص عن ارتداده عن الاسلام بعد أن هم بالذهاب الى الرسول عليه السلام ليؤمن به ، فلما أخبر ان الاسلام يحرم الخمر قرر أن ينتظر سنة حتى يستنفد صبابة من الخمر كانت بقيت له ، أو أن أبا سفيان لقيه فأخبره ان محمدا يحرم الخمر والزنا والقمار ، وأعطاه مائة ناقة حمراء ، فأخذها وانصرف ، ثم مات دون أن يسلم

اذا تذكر القارىء هذا فربما لا يبادر الى اتهامنا بالشطط فيما سنزعمه عن هذه الأبيات والذى يهمنا فى هذه الأبيات خاصة ان القدماء يروون ان هريرة هذه كانت قينة ، أى جارية مغنية ولم يكن من عادة العرب أن يبدأوا قصائدهم بالنسيب بقينة هم ربما يذكرون متعة القيان فى قسم متأخر من القصيدة حين يأتون الى الفخر بغناهم وتمتعهم بملذات الحياة أما مطلع القصيدة من النسيب الحزين فيخصصونه للشكوى من رحيل المحبوبة مع قبيلتها المفارقة ، وهذه المحبوبة تكون مثل قبيلتها عربية حرة النسب

من هذا نزداد اقترابا من فهم ما يحاوله الأعشى هو يحاول فن التقليد الساخر الذى يسميه الانجليز « پارودى parody » وهو أن يأتى الشاعر الى قصيدة مشهورة فيقلد شكلها الوزنى وأسلوبها الشعرى بغرض الدعابة لأنه ليس جادا ، بل هو يتناول موضوعا هزليا ضاحكا ، أو يريد أن يسخر من ناظم القصيدة الأصلية فيستعمل شكله وأسلوبه استعمالا يثير الضحك ففن « الپارودى »

هذا يختلف تماما عن فن « المعارضة » المعروف لشعرائنا المقلدين فهؤلاء يقلدون القصيدة الأصلية تقليدا جادا يحاولون فيه أن يقاربوا أو يفوقوا ميزاتها الفنية ، كما عارض شوقى بردة البوصيرى أو دالية الحصرى أو سينية البحترى أو بائية أبى تمام أو غيرها من القصائد القديمة المشهورة أما فن البارودى فيحاول صاحبه أن يضحك القارىء أو يثير سخريته بالأصل المحاكى والمجلات الانجليزية كثيرا ما تضع لقرائها مسابقات فى هذا الفن الساخر

وفى الثلاثينات من هذا القرن كان شاعر مجلة « الفكاهة » يفعل هذا بالقصائد العربية المأثورة ، وكان أحيانا يبلغ درجة عالية من النجاح الفكاهى واذكر أبياتا يقلد فيها مطوّلة عبيد بن الأبرص ، ويحول رحيل القبيلة البدوية من ديارها الى « تعزيل » أسرة قاهرية من « شقة » لم تستطع أن تدفع ايجارها ، وكان هذا فى سنى الأزمة الاقتصادية العالمية التى تبعت انهيار حى المال الأمريكى « وول ستريت »

أقفر من أهله ملْحوبُ   فالقُطَبيَّات فالذَّنوب

شالوا عزالهمو وراحوا   ومن يُعزّلْ فلا يؤوب

واستأجروا منزلا جديداً   تسطيع أجرتَه الجيوب

ويروى عن حافظ ابراهيم وأحد أصدقائه انهما لما قرآ قصيدة شوقى

مال واحتجبْ   وادعى الغضب

ليت هاجرى   يشرح السبب

نظما فى تقليدها الساخر أبياتا منها

شـــال وانخبط وادعى العبـــط
ليت صـــاحبي يبـاع الزلــط !

فالأعشى قد رأى الشعراء مهما يكن موضوعهم الرئيسى يبدأون قصائدهم الطويلة بالنسيب الشاكى والغـزل الحزين المتشوق الى المحبوبة الراحـلة وهـو وقت نظمه لمعلقته أبعد الناس عن افتقاد المحبوبة ، وحواليه الجوارى المرحات يحظى منهن بكل ما يريد ولكن خطرت له فكرة رائعة لماذا لا يقلد فن النسيب الشاكى بغرض الفكاهة والهزل ، فيتخذه مجالا للتنفيس عن حالته الراهنة من المرح والنشوة ، ووسيلة لامتاع رفاقه بمداعبة مضحكة ؟ ففعل ، ولكى يزيد من تقليده الهازل اتخذ من هريرة محبوبة عربية حرة قد فارقته وآلمته برحيلها ، وهريرة قينة من الجوارى المغنيات اللائى كان المترفون من شباب العرب يستمتعون بمداعبتهن فى مجالس الشرب والأنس ، ويكون لهم معهن نوادر فى العبث والمجون ، وهن يلبسن من الثياب الشفافة المبتذلة ما وصفه شعراء الجاهلية

هذه القينة الماجنة يدعى الأعشى انها محبوبته العربية الشريفة ، ولابد ان هذا فى ذاته قد أضحك رفاقه كثيرا ، بل أغلب ظننا ان هريرة نفسها كانت حاضرة معهم فى هذا المجلس الطروب ، تضحك معهم اذ تسمع الأعشى يجعلها محبوبته العربية الحرة التى رحلت عنه مـع قبيلتها البدوية ، وتشاركهم مرحهم حين ترى الأعشى يقوم (كما سنراه بعد قليل) فيقلد مشيتها الأنثوية فى تخلع مضحك ولعلها بعد برهة تقوم الى جانبه فى « ثنائى مرح » تبادله اهتزازا باهتزاز ، لكنها لكى تسبك النكتة تتصنع الخفر والحياء وتلقى على وجهها ببرد يستره كما

كان حرائر العرب يفعلن ، كل هذا وهى تتثنى تثنياتها الخليعة فى ثيابها الماجنة

الأبيات كلها اذن دعابة مضحكة والبيت الأول منها يجب أن يقرأ بلهجة تتصنع الحزن وهى فى حقيقتها فرحة مسرورة وخير بداية لهذه القراءة الصحيحة أن تنظر أولا فى الشطر الثانى من البيت الأول ، حتى تستكشف ما فيه من تخنث شديد

وهل تطيق وداعا   أيها الرجل ؟ !

فالأعشى لا ينشده بحزن أو حرقة حقيقية ، بل يمط فيه من صوته مقلدا صوت النساء المتفجعات ليزيد أصحابه ضحكا وقوله أيها الرجل ؟ ! يجب ألا يقرأ بفخامة وحماسة كما يصيح الفارس بقرنه أيها الرجل ! هيا الى الحرب والطعان ! (وهكذا سمعته يقرأ) ، ولا أن يقرأ بشكوى حقيقية الحزن ، بل يقرأ بتدلل ومط كما تقول المرأة المتدللة لرجلها يا راجل !   اخص عليك يا راجل !

وعلى هذا الأساس نعيد النظر فى البيت الأول كله ، لنرى كيف ينقسم كل شطر الى قسمين ، ينطق الشاعر بكل منهما متصنعا الحزن والتوله وقاصدا العبث والنكتة ، ويقف بعد كل منهما برهة يطلق فيها آهة أو زفرة مصطنعة واضحة الاصطناع ، يقول ودع هريرة ! ويصدر آهة تتصنع الحزن ويقول ان الركب مرتحل ! ويطلق زفرة تتصنع الحرقة ويقول وهل تطيق وداعا ! فيزيد من تمويج صوته بالنبرة الخليعة ومن تمايل جسمه تمايلا ماجنا ، ويمد يده يتصنع انه يمسح دمعة تحدرت من عينيه على هذه المحبوبة الراحلة ثم يبلغ أقصى تثنيه الماجن وتخلعه المتخنث حين ينطق بالقسم الأخير أيها الرجل ؟ ! وهنا

يتم تأكد رفاقه من غرضه الهازل ، فلابد انهم دهشوا أول ما سمعوا ودع هريرة ، ولكن ما ينتهى البيت حتى يتم جلاء غرضه فينفجرون بالضحك المعربد .

وسترى فى الأبيات القادمة ان تقسيم الشطر الى قسمين أو أكثر هو وسيلته الأدائية الأولى التى يتوصل بها الى نقل اهتزازه وتثنيه فهذا التقسيم يسمح لصوته بالتموج ولجسمه بالتراقص وهو يهتز ويتثنى لغرض مزدوج ، أن يقلد تطوح السكارى ، وأن يقلد اهتزاز هريرة ورجرجة جسمها فى مشيتها الأنثوية المتقصعة ونساء العرب كن جميعا يهتززن ويتمايلن فى مشيتهن ، كما يصور الشعراء القدامى ، لكن اهتزاز القيان لابد أنه كان أكثر تقصعا وتعمدا للخلاعة من اهتزاز الحرائر ، كما نرى الى يومنا هذا من مشية نظائرهن . وما نحسب الأعشى حين أنشد بيته الثانى

غرّاءُ فَرْعاءُ مصقـــولٌ عوارضُها

تمشى الهُوَيْنا .. كما يمشى الـ .. الوَجِى الـ .. وَحِلُ[(1)]

الا قد هب واقفا على قدميه أمام أصحابه وأخذ يهتز بأجزاء جسمه مع تقطيعات البيت فى تطوح وتخلع ، تجدهما واضحين فى ايقاع مقاطعه وتنغيم جرسه معها ان تنعم النظـر وترهف الاستماع فهو يقول

---

(1) غراء = بيضاء واسعة الجبين ، أو نقية العرض (!) فرعاء = طويلة الفرع أى الشعر مصقول عوارضها = نقية العوارض ، وهى من الأسنان الرباعيات والأنياب ، أو ما يبدو من الوجه عند الضحك الوجى = الذى يشتكى حافره الوحل = الذى يمشى فى الوحل ، فهو اشد استدعاء لحذره وخوفه الزلق

غراء ! وينثنى الى اليمين ويقول فرعاء ! وينثنى الى اليسار فى عكس الحركة ثم يقول مصقول عوارضــها ! وهو يأتى بحركة التفاف مترجرجة ويبتسم ابتسامة عريضة أما حين يبدأ الشطر الثانى من البيت فهو لا يظل واقفا فى مكانه بل يبدأ فى تقليد مشية هريرة بأردافها السمينة وخطواتها المتقصعة ، فيدب على قدميه بخفة واهتزاز مبالغ فيه وهو قد قسم الشطر الى قسمين رئيسيين أولهما تمشى الهوينا فانظر كيف قطع المقاطع فى هذا القسم على ثلاث ضربات موقعة تمشى الـ هوي نا ! على ايقاع رن رن ترن رن ! وفى كل توقيعة يمشى خطوة ويهتز هزة ولابد انه فى الضربة الثانية قد أطال الوقوف على الياء الساكنة هوىىى ، حتى يزيد من تخنيث صوته ، كما تصيح المرأة المتدللة متصنعة الألم أىىى ! فتطيل دغدغة الياء وتموجها

ثم انظر فى تقطيعه لباقى الشطر الى أربع تقطيعات كما يمشى الـ وجى الـ وحل ! وتأمل جيد التأمل فى تنظيم هذه الضربات المتلاحقة التى تسمح له بأن يمضى فى مشيته مع كل ضربة منها خطوة قصيرة متمايلة مقلدا مشيتها الأنثوية المتدللة ومبالغا بالطبع فى هــذا التقليد بغرض الدعابة والاضحاك . (تذكر اسماعيل ياسين أو عبد المنعم ابراهيم فى أفلامنا الفكاهية حين يرتدى أحدهما « الملاية اللف » ويمضى مقلدا اهتزاز الأنثى فيظفر من النظارة بالضحك الشديد مهما يتكرر هذا المنظر) ولاحظ ترديد الحرف الواحد فى بدء الكلمتين المتعاقبتين وجى ، وحل

ومعنى هذا التشبيه يزيدك ثقة بغرضه الفكاهى المبالغ فى الدعابة فالشعراء الآخرون قد وصفوا مشية النساء وخفتهــا ومقاربة خطوها

وارتجاج الأرداف معها ، لكن ليس منهم من بالغ هذه المبالغة المتعمدة الاضحاك فالوجى هو الحيــوان الذى يشتكى وجعا فى حافره ؛ ولا يكفيه هذا حتى يجعله وحلا أى يمشى فى أرض موحلة وتستطيع الآن أن تتصور كيف يحقق الأعشى بنطقه واهتزازه تخلع هذه المشية وترنحها الزائد

وعلى هذا الضوء تستطيع أن تمضى فى قراءة سائر الأبيات ، مستمعا الى تقطيعها وتثنيها ، ملتفتا الى المعنى الجديد فى كل منها ، وما يضيفه أداء هذا المعنى من وسيلة بيانية جديدة فوسيلة التقسيم الايقاعى والتجاوب التنغيمى واضحة جدا فى البيت الثالث

كأنّ مِشْيَتَها   من بيت جارتها
مَرُّ السحابةِ   لا رَيْثٌ   ولا عَجَلُ

وقد عرفت الآن غرضه من هذا التقسيم والتجاوب ، وهو أن يموج من صوته متخالعا ، وأن يتثنى بجسمه فى مرحه ودعابته أما الشطر الثانى بتصويره الرائع المطرب فيذكرك بأن هريرة برغم سمنتها العظيمة خفيفة رشيقة فى مشيتها ، فهذا هو مثل الجمال الذى كان العرب يحبو نه فى نسائهم ويدعون وجوده فى مشاهير الحسان ، أنهن يجمعن بين السمنة العظيمة وبين خفة الحركة ورشاقة المشية كما يقنعك هذا التشبيه بأن الأعشى على رغم تماجنه بهريرة وعبثه بها وتقليده الهازل لمشيتها معجب حقا بجمالها وظرفها ورشاقتها فشعوره نحوها هو هذا الشعور الذى نجده فى أمثاله من الشبان العابثين المقبلين على الملذات نحو خلبلاتهم من نساء المراقص والمواخير وهو مزيج من الاعجاب والمحبة الرقيقة ومن السخرية الجافة والمزاح العملى القاسى والمعاكسة والتهريج هذا

هو الشعور المعقد الذى يشعر به الأعشى نحو القينة هريرة ، مزيج من الرقة والخشونة ، والاعجاب والتندر ، والعطف والقسوة ، والمودة المتحببة والاستهزاء الساخر

أما بيته الربع فيلجأ فيه الى وسيلة تصويرية مختلفة

تسمع للحَلْيِ وَسْواساً إذا انصرفت كما استعانَ بريحٍ عِشْرِقٌ زَجِلُ[1]

ووسيلته هنا هى الأنوماتوبية ، أى محاكاة اللفظ بصوته لمعناه ، فهو مثل جديد نضيفه الى الأمثلة الكثيرة التى رأيناها فى فصولنا الماضية وأقمنا عليها دعوانا فى الأهمية العظيمة لهذه الوسيلة البلاغية فى شعرنا القديم الأعشى يريد أن يصدر بأصواته الشعرية شبيها لصلصلة الحلى الدقيقة حين تصل الى الأذن حاول أولا أن تتمثل هذا الصوت من امرأة تمشى متهادية مهتزة متثنية ، وحليها المختلفة التى تضعها على مختلف أجزاء جسمها تصدر هذه الأصوات المتعددة المؤتلفة فى وسوسة وخشخشة (أو وشوشة وشخشخة كما نقول فى لغتنا الدارجة) كلما تحركت وتموجت واهتز عنقها وصدرها وذراعاها وخطرت بساقيها ، من أقراط فى الأذنين وعقود و « كردان » على الجيد والنحر ، وأساور فى المعصمين والمرفقين ، وخلاخيل فى القدمين والمرأة الماهرة ، كما كنا نسمع فى طفولتنا فى قرانا أو أحيائنا الوطنية من المدينة ، تعرف كيف تجيد أنواع الحركة والالتفاف حتى تصدر هذه الأصوات الدقيقة الغنية المنسجمة ، كأنها توقع على آلات موسقية وبعض الأساور

---

(١) الوسواس = جرس الحلى العشرق = شجيرة لها اكمام فيها حب صفار اذا جفت فمرت بها الريح تحرك الحب فشبه صوت الحلى بخشخشته على الحصى نبت زجل = صوتت فيه الريح ، وأصل الزجل رفع الصوت الطرب وقوله استعان بريح اى ضربته الريح

والخلاخيل كانت تحمل « جلاجل » أو أجراسا صغيرة تزيدها رنينا وكثيرا ما كان يحدث ، حين نزور أصدقاءنا فنجلس فى غرفة الضيوف ، أن تصل الى آذاننا هذه الأصوات الدقيقة تنبىء عن تحرك صاحبتها فى أنحاء بيتها ، فيكون لها سحر قوى

قف الآن برهة واغمض عينيك وحاول أن تستدعى الى ذاكرتك السمعية هذه الأصوات المتعددة ، ثم تعال الآن الى بيت الأعشى الفائق واستمع الى همس السين فى « تسمع » ، وحفيف الحاء فى « للحلى » مع ذلاقة هذه اللامات الثلاث تختمها الياء الرقيقة وهمس السينين فى « وسواسا » وصفير الصاد ونفخة الفاء فى « انصرفت » وهمس السين فى « استعان » وهمس الشين وتفشيها فى « عشرق » وأزيز الزاى فى « زجل » ثم أعد الاستماع بنوع خاص الى حروف السين والشين والصاد والزاى ، لأنها تصدر النغمة الأساسية فى هذا الانسجام الموسيقى ، ولكن امزجها برنين النون الذى تجده فى « وسواسن ن ن اذا انــ نــ .. صرفت » فى الشـــطر الأول ، وفى « بريحــن ن ن عشرقن ن ن » فى الشطر الثانى ثم أنصت الى النســمة الطويلة المتذبذبة فى قوله « بريح » ، وانظر كيف وضعها موضعها فى وسط الشطر الثانى لكى تطيل من صدى الصوت وترجيعه ، ولابد لكى تحسن القراءة من أن تطيل من صوتك فى النطق بمقطع « رىىى » من هذه الكلمة ولا شك ان اللغة ، كما شرحنا فى الفصل الثانى ، هى التى وضعت لفظ « ريح » حاكيا بجرسه معناه ، برائه الأولى المكررة ، وبائه الممدودة المرتعشة بعد تكرار الراء ، وحائه الختامية التى تمثل صدى النفخة وترجيعها لكن الشاعر كان بارعا فى استخدامه هــذه الكلمة فى الموضع الذى اختاره بالضبط ، حتى تصدر نفخة طويلة

متموجة تحمل الى الأذن كل هذا الهمس والصفير والأزيز والوسوسة والخشخشة ، وتلتقط بحائها جرس الحاء التى سبقت فى « الحلى » فترده ترديدا عظيم الحلاوة ، ثم تختم هذا كله برنين النون فى تنوينها

لكن تذكر ان الأعشى وهو ينطق بهذا البيت التصويرى الرائع لا يزال يقلد مشية المرأة واهتزازها ، مازجا اعجابه الصادق بالفكاهة العابثة ، فهو يحرك مختلف أجزاء جسمه ليتصنع أنه يصدر باهتزازها كل تلك الأصوات المنوعة المتجانسة المؤتلفة التى تصدرها مختلف أنواع الحلى . والأعشى لا يرتدى على جسمه حليا بالطبع ، لكنه يستخدم أجراس حروفه ليحمل سامعيه على تخيل هذه الأصوات بسمعهم الباطن الذى يتذكر الصدى الحقيقى للأصوات الواقعة الا أن تكون هريرة هنا قد هبت واقفة وجعلت « تشخشخ » بأنواع حليها فى اهتزازات تذكرك برجرجة تحية كاريوكا !

فاذا جئنا الى بيته الخامس

ليست كمن يكره الجيرانُ طلعتَها ولا تراها لسرِّ الجار تَخْتَتِل

لم نستطع أن نرى فيه احدى الوسيلتين اللتين استعملهما فى سائر الأبيات ، وسيلة التقسيم والتجاوب أو وسيلة الحكاية الصوتية لكن الأعشى فيما يبدو لنا قد اتخذ وجهه وهو ينطق بالبيت سمة مضحكة هازلة يقلد بها امرأة ذات طلعة مقبضة منفرة ، ثم جارة متلصصة ترهف أذنيها لتتسمع أسرار جاراتها من وراء الستر فان كان فعل هـذا فهو لم يفلح هنا فى أن يجعل شعره نفسه ينقل مضمونه بأكثر من معانيه اللغوية ولكن أغلب ظننا هو انه لم يحاول ذلك ، فنحن نعتقد اعتقادا قويا أن المعانى نفسها تحمل مغزى قوى التعريض ذلك أننا نرى أن

الأعشى فى بيته هذا يعرض بالحرائر من نساء العرب ويفضل عليهن الجوارى المغنيات . يفضل هؤلاء أولا لجمالهن البهيج الذى ترتاح اليه العين فى حين ان كثيرات من الحرائر ذوات وجوه دميمة ، ويفضلهن ثانيا لما فيهن من لطف معاملة ودماثة عشرة واقبال على السعادة والمرح وانصراف عن أسباب الشجن والايذاء فنساء البدو كن على كثير من الشراسة والمكايدة والمشاحنـــة لأزواجهن وجيرانهن ، كما يروى الشعراء فى متعدد المناسبات والمواقف (وقد رأينا فى كتابنا هذا عددا منها) ، أما أولئك القيان فقد ربين ودربن على المعاشرة اللطيفة وجلب أسباب المسرة والصفاء وهو بهذا يذكرنا بتفضيل الاغريق القدماء لصحبة المومسات الغاليات على صحبة زوجاتهم الحرائر ، كما يذكرنا بأبيات أبى نواس فى تفضيله صحبة المتحضرين وان كانوا عجما على صحبة البدو « الجفاة الجلف » كما سماهم فى رائيته « دع الرسم الذى دثرا » ، وكما قال فى بغداد

ما شئتَ من بلدٍ دانٍ منازهُه لـكنّ فيه قبيلاتٍ وأفخـاذا

وُقْحًا تواصَوْا بترك البرّ بينهمو تقول ذا شَرُّهم بل ذاك بل هذا

لكننا حين نأتى الى البيت السادس نعود الى الوسيلتين معا ، فنرى التقسيم الايقاعى والتجاوب النغمى واضحين ، ونرى حكاية اللفظ بجرسه للهيئة الطبيعية التى يصورها الشاعر

يكاد يصرعها لولا تَشَدُّدُها إذا تقوم إلى جاراتها الـكسل

قد لاحظت بالطبع تقسيم الشطر الأول الى قسمين متساويين تماما فى الايقاع ، ولاحظت تجاوب النغم فى تكرار ضمير الغائب المؤنث الذى يختم به كل قسم . ولكن لا تغفل الالتفات الى قوله « تشددها » فهى تحكى

بصوتها هذا الجهد العنيف المضنى الذى تبذله المرأة ذات الأرداف السمينة حتى تنهض بردفيها الثقيلين من جلستها على الأرض تحكى هذا بدالاتها الثلاث المتعاقبة ، والدال حرف شديد من حروف الانفجار ، وتحكيه أيضا بضمتيها المتتاليتين ، والضمة كما شرحنا أثقل الحركات العربية فالآن تخيل الأعشى وهو يقلد هذا النهوض الجاهد المخذول وينطق بهذه الكلمة مشددا دالاتها وضمتيها ثم مطلقا شهقة فى ضمير المؤنث « ها » ليحكى هذا الجهد الكبير حكاية شعرية بارعة ثم انطق بالشطر الثانى ببطء شديد يشبع الحركات الخمس الممدودات لتحكى تكاسلها وتكرر محاولتها فى القيام ولكن لا تترك هذا البيت حتى تتفهم ما فيه من عودة الى النكتة الكامنة فى تشبيه هريرة بامرأة عربية حرة ، لها جارات فى مضارب الحى ، وهى امرأة منعمة سمينة من كثرة نعمتها ، وما نحسب حياة القيان الخاصة التى دربهن عليها أصحابهن كانت تتصف بصفة الكسل

ثم يبلغ الأعشى مدى تخلعه وارتجاجه فى بيته السابع

إذا تُلاعب قِرْناً ساعةً فَتَرت ... وارتجَّ منها ذَنُوبُ المَتْنِ والـكَفَل

وهو هنا ، بالاضافة الى اعتماده على لفظ « ارتج » الذى وضعته اللغة نفسها ليحكى بايقاعه وجرسه حركة الارتجاج القوى ، يعتمد على تصورك البصرى الدقيق لحركة الأجزاء المعينة التى يحددها يقول اللسان « الذنوب لحم المتن ، وقيل هو منقطع المتن ، وأوله ، وأسفله ، وقيل الألية ، والمأكم » والمأكم هو رأس الورك ومن هذا الاختلاف فى الشرح نستنبط بغير صعوبة انه يعنى بذنوب المتن ذلك الخط الدقيق الذى تنتهى فيه تقويسة الجانب أو الخصر وتبدأ تقويسة الموجة الأولى

من موجات العجيزة ، وهى الموجة التى ستقود الى ما يليها من موجات متعاقبة فى العجيزة السمينة ، وهو يعنى بالكفل باقى الموجات فهو يريد منك أن تتصور تصورا بصريا كل هذا التموج المتعاقب الذى يبدأ من خاصرتها ويتوالى كموجات البحر فى رجرجة متصلة تقود كل موجة منها الى تاليتها وتفتن عينه فتنة قوية ، مثل « رجرجة البالوظة » كما تقول !

أما الشطر الأول من البيت الثامن

صِفرُ الوِشاحِ ومِلْءُ الدِّرْعِ بَهْكَنَةٌ إذا تَأَتَّى يكادُ الخَصْرُ ينخزل

فلا نحتاج الى شرحه ، لأنه قد أخذه من شطر علقمة الذى درسناه فى فصلنا النامن ، ورأينا ما فيه من الدقة التصويرية البعيدة ولكن نلاحظ انه حول « صفر الوشاحين ملء الدرع » الى « صفر الوشاح وملء الدرع » ، فزاد بهذه الواو — وهى فى هذا الاستعمال القديم تعنى « لكن » — من تبيين التناقض المحبب بين بطنها الخميص المقعر وعجيزتها السمينة المحدبة وحول « خرعبة » الى « بهكنة » ، وهى الكبيرة الخلق ، أو هى كما قال ابن الأعرابى الجارية الخفيفة الروح الطيبة الرائحة المليحة الحلوة ، والبهكن الشاب الغض ، وشباب بهكن غض ، ويقال للعجزاء (أى سمينة العجيزة) تبهكنت فى مشيتها . فالكلمة تجمع بين السمنة والرقة وخفة الروح

وأما الشطر الثانى من هذا البيت فيعود فيه الى وسيلة التصوير الجرسى التى رأيناها فى قوله « لولا تشددها » فى البيت السادس ، وهو يكرر نفس المعنى العام ولكن يزيده تصويرا حسيا بذكر الخصر الذى يكاد ينقطع من ثقل عجيزتها فالتاء الأولى فى « تأتى » ، ثم

الهمزة القاطعة ، ثم التاء الثانية المشددة تليها مدة الألف ، والفعل كله بصيغة تفعل التى تدل على المجهود ، تصور جميعها مرة أخرى ذلك الجهد القوى الذى تبذله هريرة السمينة الأرداف حين تحاول القيام من قعدتها ومعنى تتأتى تتهيأ للقيام فقوله « تأتى » يكرر وسيلة « تشددها » ، لكننا فى باقى الشطر نجد شيئا جديدا ، هو تصويره الجرسى لحركة الهبوط والانخزال بالخاءين فى « الخصر ينخزل » ، فهذا الترديد البارع لحرف الخاء فى الكلمتين المتعاقبتين يحكى الصورة المرادة وينجح فى اشعارنا بالهبوط الى أسفل ، حين تجذب أردافها الثقيلة خصرها النحيل وتقاوم الحركة الصاعدة التى حكاها فى الفعل « تأتى » فانظر كيف ان التاء وهى من حروف الانفجار تقابلها الخاء وهى من الحروف الرخوة وتذكر ما لاحظه ابن جنى من ان الخاء تدل على الرخاوة ولذلك اختاروها فى الفعل « خضم » لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، فى حين اختاروا القاف فى « قضم » — وهى أيضا من الحروف الانفجارية — لأكل الصلب اليابس ، مثل قضمت الدابة شعيرها

وحين نأتى الى بيته التاسع نرى مرة أخرى ما نعتقد انه تعريض بنساء البدو ،

نِعْمَ الضجيعُ غَداةَ الدَّجْنِ، يصرعها لِلَذَّةِ المرءِ ، لا جافٍ ولا تَفِلِ

فالجافى الغليظ ، والتفل المنتن الرائحة ، ومعظم البدويات كما شرحنا سابقا لايتميزن برقة الطبع ونعومة الجلد ، ولا بطيب الرائحة ، وذلك من المستوى الاقتصادى الغالب فى الصحراء الشحيحة المـاء أما قوله « الدجن » ، وهو الباس الغيم السماء ، أو الندى والمطر الخفيف ،

أو المطر الكثير ، فقد كان الجاهليون تطيب لهم مجالس الشرب واللذه فى مثل هذا الجو بنوع خاص ، كما قال طرفة فى معلقته

وتقصيرُ يومِ الدجنِ والدجنُ مُعْجِبٌ ببهكنةٍ تحت الطِّراف المُعَمَّـد

أما البيت العاشر

هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرافقها كأنّ أخمَصَها بالشوكِ منتَعِل

فقد درسنا شطره الأول فى الفصل الثانى ، حيث ادعينا أن غلظته ليس سببها أن هذا الشاعر الجاهلى غليظ جلف ، بل هى غلظة متعمدة تحكى بجرسها ما تحمله من معانى سمنة هريرة ، وضخامة أوراكها ، وذراعيها المتلئتين الملساوين من كثرة الشحم حتى لا تكاد تحس بعظم المرفق اذا لمسته ، فهى ليست كالمرأة الهزيلة العجفاء (وهكذا معظم نساء البدو) التى « تزغدك بكوعها » فتوجعك بعظامها النافرة ، بل ذراعها سمينة « مثل المخدة » كما تقول . ولتصوير هذه الصورة الضخمة جاء الشاعر بألفاظ ضخمة ، واستعمل أيضا ست ضمات متتابعة تضطر شفتيك الى التكور المتوالى بصورة تحكى ما فى جسم هريرة من التكور السمين وهذا لا يزال الـذوق الغالب فى رجال باديتنا وقرانا الى يومنا هذا

لكن أضف الى ذلك كله الآن أن الأعشى يلقى هذا البيت وهو لا يزال قائما يتمايل ويتثنى مقلدا ارتجاج جسم هريرة وتراقص خطواتها. ففى كل ضربة من ضربات الشطر الأول يهتز هزة ويلتوى التواءة ، ولذلك أيضا يعيد فى شطره الثانى نفس الصورة التى أعطاها مرتين من قبل ولكن بتشبيه مختلف يذكر فيه جزءا مختلفا من أجزاء جسمها ، فيقول انهـا تمشى بخطوات خفيفة قصيرة كأن أخمصها أى باطن قدمها يطأ على شوك ،

وهذا التشبيه يمكنه من أن يزيد فى تقليد هذه المشية بأن يرفع قدمه ثم يضعها بحذر مبالغ فيه ، وبهذا البيت المرح يبلغ قمتـــه فى الهزل والتهريج فى هذا القسم من القصيدة

وفجأة بعد هذه الأبيات العشرة يأتى بأبيات أربعة يترك فيها هزله وتهريجه ، ويرسم لطيب رائحة هريرة صورة فى ذروة الفتنة والانعاش

١١ـ إذا تقوم يَضُوعُ المسكُ أَصْوِرَةً والزَّنْبَقُ الوَرْدُ من أردانها شَمِلُ [1]

١٢ـ ماروضةٌ من رياض الحَزْن مُعْشِبةٌ خضراء جاد عليها مُسْبِلٌ هَطِلُ [2]

١٣ـ يُضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شَرِقٌ مُؤَزَّرٌ بعميم النبتِ مُكْتَهِلُ [3]

١٤ـ يوماً بأطيبَ منها نَشْرَ رائحةٍ ولا بأحسنَ منها إذ دنا الأُصُلُ [4]

---

(١) يضــوع = تنتشر ريحه هنا وهناك   أصورة = صوار بكسر الصاد وضمها ، وهو القطعة من المسك ، وقيل وعاؤه . ويروى = آونة . الزنبق الورد = قيــل ان أجــود الزنبق ما كان يضرب الى الحمرة الأردان = اطراف الأكمام . شمل = شامل منتشر

(٢) رياض الحزن = الحزن الأرض المرتفعة ، خصها لأن رياضها أحسن من رياض الأرض المنخفضة (والظاهر أن السبب هو انها أزكى واقل خبثا ورواسب ملوثة)

(٣) يضاحك الشمس = يدور معها حيثما دارت . كوكب الروضة = زهرها ونورها المجتمع   شرق = ريان ممتلىء ماء   مؤزر = أحاط به النبت كالازار . عميم = تام النضج   مكتهل = تم طوله وبلغ منتهـــاه وظهر نوره

(٤) النشر = الرائحة الطيبة   الأصل = جمع أصيل   من العصر الى العشاء ، وخص هـــذا الوقت لأن النبت يكون فيه أحسن ما يكون لتباعد الشمس والظل عنه (لكن أضف الى هذا أن بعض الزهور لا تعطى أطيب رائحتها الا فى وقت الأصيل)

وكأنه يريد أن يخفف من دعابته بهريرة ، وأن يؤكد لها أنه برغم هذه الدعابة الماجنة معجب بها اعجابا صادقا ، وكأنه يريد الآن أن يسرها ويطربها بوصف جميل خالص الاطراء لبعض محاسنها . انظر كيف انساق فى وصفه لطيب رائحتها الى هذه الصورة الطبيعية الباهرة ، وتأمل فى عناصرها الرائعة ، وانظر بنوع خاص فى تعبيره المثير « يضاحك الشمس منها » ثم استمع جيدا الى الموسيقية الغنائية لهذه الأبيات ولاحظ أثر التنوينات التسع فى تطريب الصوت ، ولا شك عندنا أن الأعشى فى نطقه بهذه الأبيات لم يكتف بمجرد الالقاء أو الانشاد ، بل لجأ الى الغناء الحقيقى ، وأغلب ظننا أنه هنا استلم صنجه وأخذ يوقع عليه ألحانه وهو يتمايل فى طرب ونشوة ، الا أن تكون احدى القيان الحاضرات فى هذا المجلس الطروب قد تدخلت هنا فساعدته بالعزف على آلتها الموسيقية . والقارىء على أى حال لن يوفيها حقها اذا قرأها مجرد قراءة ، بل ينبغى أن يغنيها غناء . لا غرو أن قال القدامى ان هذه الأبيات أحسن ما قيل فى الرياض .

فهذه أبيات موسيقية مطربة تدل على اعجاب صادق ، لكن أمثال الأعشى لا يستطيعون أن يستمروا طويلا فى هذا التيار الجاد ، وسرعان ما يرتدون الى المزاح اذ « تحزقهم النكتة » فانظر كيف يعود سريعا الى دعابته وتهريجه فلا يدع عندنا شكا فى غرضه الأساسى من المداعبة العابثة المضحكة .

١٥ــ عُلِّقْتُها عَرَضاً وعُلِّقَتْ رجـــــلا
غيرى وعُلِّقَ أخرى غيرَها الرجل !

١٦ـ وعُلّقته فتـــاةٌ ما يحاولهـــا
من أهلها ميّتٌ يهذِى بها وَهِل[1]

١٧ـ وعَلّقتنى أُخَيـــرَى ما تلائمنى !
فاجتمع الحبُّ حب كلُّـه تَبِــل[2]

١٨ـ فـكلُّنا مُغْرَمٌ يهـــذِى بصـــاحبه
ناءٍ ودانٍ ومحبولٌ ومحتبِل[3]

افبعد هذا يظن أحد انه جاد فى نسيبه وغزله ، أو يخطىء فهم حالته العاطفية الأساسية حين نظم معلقته ، أو يشك فى ان الحكاية كلها مزاح فى مزاح وتهريج فوق تهريج ؟

فهو يدعى انه علق هريرة عرضا ، أى وقع فى شراك حبها عن طريق الصدفة ودون قصد منه أو تعمد لأن يراها ويلقاها ولكنها لا تحبه ، بل تحب رجلا آخر غيره ولكن هذا الرجل الآخر الذى تحبه هريرة ، والذى تركت من أجل حبها له حب الأعشى ، لا يحبها ، بل يحب فتاة ثانية ! وهناك فتاة ثالثة تحب هذا الرجل الآخر دون أن يميل اليها وهذه الفتاة الثالثة يحبها رجل ثالث من أقاربها وهناك بعد هذا كله

---

(١) وهل = ذاهب العقل

(٢) تبل = من تبله اذهب عقله ، وتبلت المراة قلب الرجل فهو متبول .

(٣) ناء ودان = يعنى أنه بعيد عن التى يحبها ، قريب من التى لا يحبها محبول ومحتبل = مصيد وصائد ، لأنه قد وقع فى حب فتاة لا تحبه ، فهو يحاول أن يوقعها فى حبه ونحن تفضل هذه الرواية على « ومحتبل » بفتح الباء ، كما نفضلها على رواية « ومخبول ومختبل » بالخاء المعجمة ، ونوافق الأصمعى على تخطئة هذه الرواية

فتاة رابعة تحب الأعشى الذى يرفض حب هذه الفتاة ويأبى الا أن يحب هريرة التى تحب رجلا آخر يحب فتاة أخرى الى آخره وهلم جرا وهكذا دواليك !

فاذا أردت أن تزداد تقديرا لهذا المزاج الساخر فيجب أن تحزر أنه انما يسخر ، على طريقة التقليد الساخر أو « الپارودى » التى شرحناها ، من قول عنترة فى معلقته

علّقتها عرضـــاً وأقتل قومَها زعماً لَعَمرُ أبيك ليس بمَزْعَم

يسخر من هذا المأزق الرومانسى التقليدى الذى ادعاه عنترة وأقسم فى شطره الثانى على انه صحيح لا زعم فيه ، وهو انه يحب فتاة لا سبيل له اليها لأنها من قبيلة معادية لقبيلته وهو كما نعرف الآن من دراسة الأدب المقارن مأزق أو موقف رومانسى مشهور يوجد فى معظم الآداب الشعبية وقصصها الفولكلورية ، ويبلغ ذروته فى قصة روميو وجولييت فيأخذه الأعشى مأخذا عابثا ويحيله الى كل هذا التعقيد الساخر المضحك

واذا أردت أن تحسن تمثل هذه الأبيات فابدأها بتصنع الجد التام ، ثم أعلن رويدا رويدا عن غرضك الحقيقى من المزاح والدعابة فالأعشى يبدأ بقوله علقتها عرضا ، مصطنعا الحزن ويستمر فى تصنعه الحزن والجد فى قوله وعلقت رجلا غيرى ولعله هنا يطلق آهة محتبسة أو زفرة مختنقة والى هنا لا نشعر بعـــد بشىء غريب مستحيل الوقوع فكثيرا ما يحدث لنا حقا فى الحياة أن يحب أحدنا فتاة لا تبادله الحب بل تحب شخصا آخر وكثير من أغانينا تدور حول هذه المشكلة الكثيرة الحدوث فى واقع الحياة ، واذا كنا نعرف من القراءة السابقة للأبيات أو من الأبيات التى سبقت ان دعوى الأعشى هنا دعوى مصطنعة

وانه سيحولها بعد قليل الى تهريج فواجبنا الدرامى آن تتناسى هذا وأن نلعب معه لعبته وهو يلقى علينا هذه الأبيات فنتصنع معه اننا نصدق انه جادَ حزين حقا وربما نعبر عن أسفنا لحاله وأسانا لمصابه ولنتذكر فى هذا الصدد ان الأبيات الأربعة السابقة لهذه الأبيات مباشرة كانت تعبيرا جادا عن اعجاب الأعشى بهريرة فلنمض معه فى النبرة الجادةخطوة أخرى ونحن نسمع منه بداية بيته الخامس عشر

ولكنه حين يستمر فيقول وعلق أخرى غيرها الرجل ! نبدأ فى الانتباه الى انه ربما لا يكون جادا ، وربما يضحك على عقولنا فقد نصدق أن يحب أحدنا فتاة لا تبادله الحب وتحب غيره ، أما حين نقرأ ان هذا الغير يحب فتاة ثانية أخرى فان هذا التعقيد فى العلاقات ينبهنا فجأة الى انه ربما يكون مأزقا هزليا مركبا يريد الشاعر أن يضحكنا به فاذا جاء البيت السادس عشر وتبعه السابع عشر فالثامن عشر ازددنا يقينا وازداد انفجارنا بالضحك والمرح حلقة بعد حلقة ومنذ البيت السادس عشر يبتدىء الأعشى نفسه فى طريقة القائه للأبيات بالتصريح بغرضه الهازل فيزيد من نبرة التصنع الى درجة مضحكة ويزداد تأوها متخنثا استمع فى البيت السادس عشر الى التقطيع الخليع فى شطره الثانى ، وبخاصة فى دغدغة الياء المشددة فى قوله « ميّت » ، فهو يتريث عليها برهة ويزيد فيها من تخنثه ، تذكر فى هذا الصدد صيحتنا المعاصرة : « أموت فى كده ! » وفى البيت الأخير من هذه الأبيات يتم تصريحه بغرضه وهو احداث كل هذا الاختلاط المضحك والتعليق الذى لا تنتهى حلقاته المتشابكة ، والمسألة كلها وهل وتبل وخبل و (هبل) !

هذه الوسيلة التى يلجأ اليها الأعشى فى الدعابة معروفة فى كثير من الفكاهات الشعبية والأغانى المرحة فى شتى اللغات وهى تعليق شىء

بشىء ثان ، وتعليق الثانى بثالث ، وتعليق الثالث برابع ، وهكذا تزداد الحلقات المتشابكة تعقيدا واختلاطا وفوضى فنصل الى أشد الانفجار بالضحك والمرح ومنها أغنيتنا الشعبية المشهورة وفيها الراجل عايز بيضة والبيضة عند الفرخة والفرخة عايزة قمحة والقمحة عند القماح والقماح عايز الخ

ومنها عند الانجليز فكاهة المرأة التى ابتلعت ذبابة بمحض الصدفة (كما وقع الأعشى فى شرك هريرة بمحض الصدفة !) ، ثم ابتلعت طائرا ليلتهم الذبابة فتتخلص منها ، ثم ابتلعت قطة لتأكل الطائر ، ثم ابتلعت كلبا ليطرد القطة ، ثم بندقية ، ثم رجلا يطلق البندقية على الكلب الذى ابتلعته ليطرد القطة التى ابتلعتها لتأكل الطائر الذى ابتلعته ليلتهم الذبابة التى ابتلعتها بمحض الصدفة وأخير ابتلعت حصانا (وهو بالانجليزية هورس) وهنا تنتهى الفكاهة فجأة بأن تقول فماتت المرأة بالطبع ! (بالانجليزية أوف كورس ، مقفاة مع هورس)

ومنها حكاية الخنزير الذى يرفض العودة مع صاحبته العجوز الى البيت ، فتأمر العصا بأن تضربه حتى يعود الى البيت ، فترفض العصا ، فتأمر النار بأن تحرق العصا وهكذا حتى نصل الى الجزار الذى يستلم مكافأته فيأخذ سكينه ويهم بذبح البقرة ، فتهم البقرة بشرب الماء ، فيهم الماء باطفال النار ، فتهم النار بحرق العصا ، فتهم العصا بضرب الخنزير الذى ينقاد أخيرا الى صاحبته العجوز ويعود معها الى البيت !

ومنها حكاية رجل بورنيو المتوحش الذى جاء الى المدينة ، وجاءت زوجة رجل بورنيو المتوحش وهكذا الى أن يجىء طرف ذيل كلب طفل زوجة رجل بورنيو المتوحش الى المدينة !

ومنها قصة البيت الذى بناه چاك وما فيها من تعقيدات متوالية ومنها فكاهات وأغان كثيرة أخرى ربما يعرف القارىء عددا منها وكلها يقوم على وسيلة التشابك والتعليق الذى لا ينتهى الا وقد وصل السامعون الى أقصى مرحهم فى هذا الفن الشعبى المحبوب والآن نعرف الأصل الشعبى لهذا الفن الذى يستخدمه الأعشى فى أبياته ، تلك الأبيات التى لم يفهمها بعض النقاد القدامى وحيرتهم ، والتى أنكرها أستاذنا الدكتور طه حسين فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » فقال انها « أبيات لا نشك فى انها منحولة قد قصد بها الى العبث والدعابة » ، فيراها من اضافة الرواة العابثين لأنها فى رأيه لا تليق بالشاعر ونحن وان حمدنا لأستاذنا التفاته الى أن غرض الأبيات عبث ودعابة ، وهو مالم يفهمه كثيرون من قرائها ، نعجب من رفضه صحة نسبتها الى الشاعر ، كأن الشاعر ملزم بالجد فى كل حالاته ، وكأن كل تجاربنا فى حياتنا البشرية جد ، وكأن الشاعر لا يجوز له أحيانا أن يعبث ويهزل وأن يداعب ويمازح وبهذا لم يستطع أستاذنا أن يدخل فى الروح الحقيقية لجميع معلقة الأعشى وهو يرفض من هذه المعلقة أبياتها التى فيها خنوثة ولين شديد ، ويرى هذا اللين دليلا على التكلف والنحل ، ويراه « ضعيفا سخيفا » ، ولا يقبل من المعلقة ومن شعر الأعشى عموما الا ما يراه متينا رصينا ، جيدا متقنا

وهكذا قاد أستاذنا الدكتور طه حسين اسرافه فى نظريته عن نحل الشعر الجاهلى الى أن يخطىء فهم شاعر من أبرع شعراء هذا الشعر ، ومن أقواهم بروز شخصية وأظهرهم نبرة فردية وأكبرهم استقلال طبيعة فنية فهذه الروح الفكهة المداعبة ، المنتشية بنشوة الحياة ، المتراقصة الطروب ، هى روح الأعشى الخاصة التى نستشفها من أخباره ونرى

مصداقها فى فنه ونسمع صداها فى نبرته الموسيقية الخاصة التى نجدها فى معظم شعره حتى ما كان منه فى المديح ، وما كان منه فى الهجاء ولو اتسع لنا المجال لأعطينا من مديحه أمثلة نسمع فيها نفس التنغيم الموسيقى المتراقص المنتشى العظيم الاطراب وسنأتى على أى حال فى آخر هذه المعلقة الى أبياته فى الهجاء ، تلك التى اعتقد الدكتور طه حسين انها متينة رصينة ، فنرى فيها رأينــا هذه الروح هى التى تقترب بأسلوبه ونبرته اقترابا عجيبا من أسلوب الحديث الحى الذى لا يزال فى امكاننا أن نلتقط الكثير من صداه الى يومنا هذا ان أجدنا القراءة وأجدنا الانصات والله وحده يعلم كم من أنغامه الحية قد ضاع علينا الى الأبد بسبب ابتعاد الزمان واختلاف البيئة وتغير اللغة وتطور اللهجات والنبرات لكن ما لا يزال فى شعره من النغم الحى جد عظيم

وذلك كان مزاجه المرح المصر على التفاؤل والاستبشار والنظر الى الجانب المفرح المضحك من الحياة وتجاهل جانبها المظلم تجاهلا فيه كثير من الاصرار والاندفاع الهستيرى والأبيات القادمة من معلقته تصور فلسفته هذه فى تجاهل الهموم والاصرار على اقتناص اللذة ، فلسفة اضحك للدنيا تضحك لك ، واصرف ما فى الجيب يأتك ما فى الغيب ، و « اضرب الدنيا صرمة » ، و « حد واخد منها حاجة ! » « ولا يهمك ! » فتصورها الأبيات تصويرا غاية فى الممازحة والتهريج . فاستمع الى هذه الأبيات ، وأنصت جيدا الى درجتها العظيمة من النبرة الحية بل النبرة العامية الدارجة التى تقارب حديث أمثاله من الرجال الى يومنا هذا ، والتى يعينك على التقاطها أن تتذكر كيف ينطق « أولاد البلد » أو « أولاد الحتة » و « الصبوات العنترات » و « الجدعان الفتوا ت » بنظير أقواله الى يومنا هذا

١٩ــ صَدَّت هريرةُ عنّا ما تـكلمنا !   جَهْلاً بأمّ خُلَيْدٍ ! حَبْلَ من تَصِل ؟

٢٠ــ أأنْ رأت رجلاً أعشى أضرَّ به   ريبُ المنون ودهرٌ مُفْنِدٌ خَبِل ؟[1]

٢١ــ قالت هريرة لما جئتُ زائرُهـــــا

« ويلى عليك ! وويلى منك !! يا رجل !!! »

٢٢ــ إمّا تَرَيْنا حُفاةً لا نِعـــالَ لنا   إنّا كذلك ما نَحْفَى ونَنْتعِل !

وابدأ بالنظر فى البيت الثانى ، لأنه يطلعك فجأة على السر المختزن فى أعماق نفسه ، ويفسر لك اندفاعه الهستيرى العنيف الى ملذات الحياة ينهب منها كل ما يستطيع فهو يشكو ضعف بصره فى الليل ، ومثل هذا الضعف يعجزه عن استبانة ما يكمن فى الليل من أخطار من ناحية ، واستبانة ما فيه من متع وملذات من ناحية أخرى لكن لديه رهبة أقوى من رهبة الليل ، هى رهبة الموت ، المصير المحتوم لكل حى مهما تطل حياته وهو فى هذه الحياة نفسها كثيرا ما آذاه هذا الدهر المفسد الفاسد لكن ماذا يفعل اذن ؟ هل ينزوى فى عقر داره وينقطع الى مخاوفه ويجتر آلامه ؟ كلا ! بل هو يكبت هذا الخوف والألم كبتا قويا ، ويرغم نفسه ارغاما على الابتسام والمرح ، بل على التهريج والمجون

ومن هنا ترى انه ككثيرين أمثــاله من المهرجين الساخرين الذين يلبسون قناع المرح ليخفوا تحته برما دفينا بالحياة وخوفا مرعوبا من الموت لذلك يقبلون على ملذاتهم وعلى تهريجهم بعنف هستيرى يتضح

---

(١) الأعشى = الذى لا يبصر بالليل ريب المنون = خوف الموت ، أو تقلب الدهر مفند = مفسد خبل = فاسد

منه هو نفسه المتأمل ما تحته من التحدى والاسراف العصبى فانظر الآن كيف يصر على اتخاذ قناع الهزل والمجون حتى حين يعبر عن فلسفته الصادرة فى حقيقتها عن اليأس والتشاؤم . فهو يوجه حديثه الى هريرة ، ويتخذها هدفا لخطابه لأنه استخدمها فى صدر القصيدة لغرض الهزل والمزاح ، فيستطيع أن يستمر فى تصنع الهزل وهو يعبر عن فلسفته المتشائمة ومن هنا ندرك الاختلاف بين هذه الأبيات وبين صدر القصيدة فتلك كانت تتصنع الحزن وحقيقتها السخرية والتندر ، وهذه تتصنع الهزل وحقيقتها التشاؤم القوى واليأس الدفين كان فى صدر القصيدة هازلا يتصنع الجد ، أما الآن فهو جاد يتصنع الهزل ، وهو عظيم الروعة والصدق والحرارة فى الحالين

نقف الآن وقفة [1] نفكر فيها كم كان أمثاله من العرب الجاهليين ذوى الحساسية والعمق فى حاجة الى تفسير جديد للكون والحياة يملأ فراغهم الفكرى والروحى ، وينتشلهم من يأسهم وتشاؤمهم ، ويوجه سلوكهم فى الحياة وجهة ايجابية نافعة ونعيد قراءتنا لقصة همه بالذهاب الى الرسول عليه السلام كما رواها ابن قتيبة فى كتابه « الشعر والشعراء » ، وكيف لقيه أبو سفيان فقال له ان محمدا يحرم عليكم الخمر والزنا والقمار قال الأعشى « أما الزنا فقد تركنى ولم أتركه . وأما الخمر فقد قضيت منها وطرا وأما القمار فلعلى أصيب منه عوضا » لكن أبا سفيان أغراه بأن يؤجل اسلامه عاما حتى تتضح حقيقة محمد ، وجمع له من كفار قريش مائة ناقة حمراء ، فانصرف بها ، فلما صار بناحية اليمامة (وهى وطنه) ألقاه بعيره نقتله وهكذا قدر له

---

(١) انظر الفصل العاشر « فلسفة الموت والحياة »

أن يموت قبل أن تتضح له الحقيقة التى نشدها ، والتى عذبه عـدم عثوره عليها

لكن ندع هذا الحديث ونعود الى شعره ، فنحن فى مجال تقديره الفنى لا فى مجال العظة الدينية ولنستمع الآن الى ما فى تلك الأبيات الأربعة من نبرة عجيبة متحدية صاخبة ساخرة كيف ينبغى أن نقرأ البيت الأول منها ؟ ما زلت أذكر ذلك الطالب المشار اليه آنفا وهو يلقيه بصوت خطابى جاد ضخم ، غاضب متحمس ، فيفسده أتم افساد لكننا نستطيع أن نهتدى الى الالقاء الصحيح الواجب حين نتأمل فى هذين الضميرين للمتكلم فى الشطر الأول ، وهما ضميرا جمع مع ان المتكلم مفرد « عنا ما تكلمنا » ، فلماذا ستعمل ضمير الجمع مع انه كان يستطيع بدون كسر للوزن أن يقول عنى ما تكلمنى ؟

هذا سؤال نستطيع الآن أن نجيب عليه بسهولة ، فقد عرض لنا مثـله فى فصلنا الماضى حين قرأنا قول الجميح فى معاتبة زوجته التى قاطعته « أمست أمامـة صمتا ما تكلمنا » فعاطفته هى السخرية القوية ، كما تقول لصديقك الذى أهملك ولم يبادرك بالتحية حين لقيك ايه يعنى مش شايفنا ؟ مش عاجبينك ؟ مش معبرنا ؟ ماحناش قد المقام ؟ عبرونا يا خلايق !

هذه النبرة الساخرة الصادرة من الأنف ، التى لا يزال يتحدث بها فتوات الأحياء البلدية فى القاهرة ، هى التى ينبغى أن نتخذها فى قراءة البيت

صدت هريرة عنا ، ما تكلمنا ! جهلا بأم خليد ! حبل من تصل ؟

أنعم النظر فى البيت وحاول أن تؤديه بنظيره من الأسلوب العامى

المعاصر حتى تهتدى الى نبرته الصحيحة كأن تقول الله الله ! البنت مش معبّرانا يا جدعان ! يظهر مش عاجبين الست أم محمد ! مش ماليين عينها ! جرى ايه يا بت ؟ أما عبيطة صحيح ! ايه هوّه ؟ فيه حد أحسن منا ؟ فشر ! تسيبنا وتروح لمين ؟ عبرونا يا ناس ! عن أبو اللى يزعلنا ! احنا الجدعان !! » ثم يبرم شاربه ويهز شومته دلالة على « الجدعنة » والتحدى

وقد أدركت من نقلنا « أم خليد » الى « الست أم محمد » غرضه من مخاطبتها بكنيتها بعد أن خاطبها فى الشطر الأول باسمها الصريح وهو زيادة التهكم والسخرية . فالكنية كانت تستعمل فى خطاب الاحترام، ولا تزال تستعمل فى هذا الى الآن فى قرانا وأحيائنا البلدية والكنية كانت وقفا على العرب الأحرار ، لا يخاطب بها الأرقاء قبل الاسلام والأرقاء والموالى بعد الاسلام ففى مخاطبته لتلك الجارية بكنيتها تهكم مضاعف

أما بيته الحادى والعشرون ،

قالت هريرة لما جئت زائرها
ويلى عليك ! .. وويلى منك !!.. يا رجل !!!

ففيه يبلغ أقصى خلاعته المتهكمة وتخنثه الساخر وتقليده المسرف المتعمد الاسراف للهجة المرأة المتدللة التى تتصنع التمنع وقد انتبه القدماء الى هذا فقالوا أنه أخنث بيت قالته العرب (ونفس هذه الصفة هى التى جعلت الدكتور طه حسين ينكر صحته) ، ولا شك عندنا فى أنه يقلد تقليدا ساخرا قول امرىء القيس فى معلقته

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت: لك الويلات! إنك مُرْجِلى!

تأمل فى الموجات الثلاث المتعاقبة وكيف تزداد احداها عن سابقتها خلاعة وتخنثا ، وسخرية وتهكما

ويلى عليك !

وويلى منك !!

يا رجل !!!

ولاحظ خلاعة الكاف التى ختم بها الموجة الأولى والموجة الثانية ولا بد أنه تريث على هذه الكاف برهة حتى يضاعف احتكاكها ويشبع نغمتها الخليعة وأتبعها بآهة يقلد فيها تدلل الأنثى الملتوية ، ثم أطال من الموجة الأخيرة « يا رجل » واشبع صوته فيها تمويجا وتلويا ، ثم ختم البيت كله بزفرة قوية

ولكن تدكر فى هذا كله أنك لا تسمع فى البيت صوت المرأة نفسها كما تسمعه فى بيت امرىء القيس وهو مهما يكن من نعومته صوت أنثوى طبيعى ، بل أنت تسمع صوت رجل يقلد صوت المرأة المتدللة مبالغا فى التخنث الساخر ، وهذا هو الفرق بين «الأنوثة» و « الخنوثة». ولا شك أنك تعرف من أغانى أفلامنا وأشخاصها الهزليين نظائر لهذه الطريقة فى الكلام ، أشهرها وأروجها فى هذه الأيام ، « دكتور أه الحقنى أه دا المغص جوه بطنى أه » الخ

أما حين تأتى الى بيته الثانى والعشرين

إما ترينا حفاة لا نعـــال لنا إنّا كذلك ما نحفى وننتعل

فاننا نعود مرة أخرى الى لهجة الفتوات المتحدين بنبرة « الفتونة »

على نغمة مايهمناش ! ضاربينها صرمة ! فتأمل من جديد فى ضمير الجمع بدل ضمير المفرد فى قوله « ترينا » و « لنا » و « انّا » ثم انظر فى تصويره لاختلاف حاله وتقلب حظه بين يوم ويوم بالحفى بعد الانتعال ، فالتعبير نفسه « نحفى وننتعل » يسمح له بأن يأتى بحركة الاستهانة والاستهتار نظير ما يفعله أمثاله من الفتيان حين يصيحون ضاربينها صرمة ! فيحركون راحة يدهم حركة سريعة نابذة كأنهم يلقون على الأرض شيئا حقيرا ويدوسونه « بالجزمة »

وهذا البيت يطلعنا مرة أخرى على سر سلوكه فى الحياة ، وهو برمه بتقلب الدهر تقلبا لم ير له علاجا الا تصنع عدم الاكتراث والتعالى التام فليأت الدهر بما يأتى به ، فهو سيصر على مرحه وسخريته وتحديه ومن هذا ينتقل الى الأبيات المطربة المتراقصة التى يصور فيها سلوكه هذا ، فيصور انطلاقه الى مجالس اللذة واقباله النهم على متع الحياة وهذا القسم القادم من قصيدته هو فى حقيقة الأمر واسطة العقد منها ، فهو يتضمن انفعاله الرئيسى الغالب عليه حين نظمها كلها ، واشعاع هذا الانفعال يمتد على القسم السابق من النسيب وعلى القسمين اللاحقين من وصف العاصفة وهجاء الأعداء

٢٣ـ وقد أُخالس ربَّ البيت غَفْلَتَه وقد يُحاذر منى .. ثم ما يَئِل![1]

٢٤ـ وقد أقود الصِّبا يوماً فيتبعنى ! وقد يصاحبنى ذو الشِّرَّةِ الغَزِل[2]

---

(١) وال يئل = نجا

(٢) الشرة = الحدة ، وشرة الشباب نشاطه الغزل = الكثير المغازلة للنساء

٢٥- وقد غدوت إلى الحانوت ، يتبعـــنى
شاوٍ مِشَلٌّ.. شَلولٌ شُلْشُلٌ شَوِل ![1]

٢٦- فى فتية كسيوف الهند ! قد علموا أنْ هالكٌ كلُّ من يحفَى وينتعل !

٢٧- نازعتهم قُضُبَ الرَّيْحان متـكئاً وقهوةً مُزَّةً راووقها خَضِل[2]

٢٨- لا يستفيقون منها — وهى راهنة —
إلا بهاتِ ! وإن عَلُّوا ، وإن نَهِلوا ![3]

٢٩- يسعى بها ذو زُجاجاتٍ ، له نَطَفٌ مقلِّصٌ أسفلَ السِّربالِ ، معتمِل[4]

٣٠- ومستجيبٍ تخالُ الصَّنْج يُسْمِعه إذا تُرَجِّع فيه القينةُ الفُضُل[5]

٣١- والساحباتِ ذيولَ الرَّيْط آونةً والرافلاتِ، على أعجازها العِجَل![6]

٣٢- من كلّ ذلك يومٌ قد لهوت به ! وفى التجارِب طولُ اللهوِ والغزل !

---

(١) الحانوت = بيت الخمار شاو = يشوى اللحم مشل وشلول = خفيف شلشل = متحرك شول = يحمل الأشياء ، يقال فلان يشول فى حاجته أى يعنى بها ويتحرك فيها وروى شول بضم الشين وفتح الواو وهى صيغة التكثير فى نفس المعنى

(٢) قهوة مزة = خمرة فيها مزازة الرواوق = اناء تصب فيه الخمر لتصفى وتمزج خضل = دائم الندى

(٣) راهنة = دائمة معدة هات = للساقى اذا أبطأ عليهم علوا ونهلوا = شربوا مرارا

(٤) النطف = اقراط اللؤلؤ الصافى مقلص = مشمر السربال = القميص معتمل = دائب نشيط

(٥) مستجيب = العود كأن الصنج دعاه فأجابه الفضل = التى فى ثياب نضلتها أى مباذلها

(٦) الريط = الثياب اللينة الرقيقة ، جمع ريطة وروى = ذيول الخز الرافلات = اللواتى يرفلن ثيابهن أى يجررنها العجل = جمع عجلة وهى المزادة او قربة الماء شبه بها أعجازهن لضخامتها

ولنبدأ بهذا البيت الأخير ، لأنه يحتوى على خلاصة فلسفته التى تدفعه الى هذا النوع من الحياة الذى وصفه فى الأبيات ، ولهذا استبقاه الى آخرها فهو يقول فيه ان من عرك الحياة وبلا تجاربها يدرك ان خير ما يفعله فيها هو أن يطيل من لهوه ومغازلته للنساء الى أطول مدى يستطيعه ، وأن يستمتع بكل يوم لهو يستطيع أن ينتهزه وبهذا يكشف القناع مرة أخرى عن تشاؤمه الدفين الذى يختفى وراء اندفاعه الحاد الى التماس اللذات ، تشاؤم نشأ عن ادراك مفزوع لقصر الحياة وتقلبها ونفس الاشارة الخاطفة الى هذه النظرة التشاؤمية اليائسة نجدها فى البيت ٢٦ ، حيث يصف هؤلاء الفتية الأحرار ، ذوى الشباب النضر والوجوه المضيئة ، ذوى العزيمة والمروءة والحدة والمضاء (وكل هذه الصفات فيهم هى ما يرمز اليه بتشبيهه القصير البارع اذ يشبههم بسيوف الهند ، وهى أجود السيوف فولاذا وأحسنها صنعا) هؤلاء « الفتوات الجدعان » و « الصبوات العترات » ينطلق معهم الأعشى الى بيت الخمار ويشاركهم الاقبال العنيف على اقتناص المسرات ولكن لماذا يحرصون هذا الحرص الهستيرى المنهوم على التمتع بكل ما يطيقون من متع ؟ لأنهم « قد علموا أن هالك كل من يحفى وينتعل » استمع الى هذه الحدة العظيمة التى يركزها فى قوله « هالك » ، ثم يرددها فى الضربات المتتالية للمقاطع ، ويجب أن تنطق بكلمة « هالك » بأحد ما تستطيع من نبرة ، وأن تجمع فيها كل ما تستطيع من استهانة واحتقار وتحد ، وأن تحرك يدك حركة تضم فيها قبضتك ثم تفتحها بعنف مشيحا بذراعك كأنك تطرح على الأرض بعيدا عنك شيئا منبوذا لا فائدة فيه ، كما يقول أولاد البلد اتفو على دى دنيا ! حد واخد منها حاجة !

هذه النظرة الى الحياة ، التى يطيب لبعض نقادنا أن يسموها

« وجودية » ، ليس الأعشى أول من عبر عنها ولا آخر من وصفها ولا تهمنا فى هذا المجال قيمتها الفلسفية — وهى ليست كبيرة — بقدر ما يهمنا أثرها فى تكوين مزاجه النفسى وصوغ عبقريته الشعرية فلننظر فى سائر الأبيات لنستجلى هذا الاندفاع القوى العنيف الى انتهاب متع الحياة وهو يبدأ فى البيت ٢٣ بالمتعة الجنسية المحرمة التى يظفر بها مع زوجات الرجال الآخرين وهدفه من هذا البيت أن يفوز باعجابنا بدهائه ومهارة تحايله ، وأن يضحكنا من ذلك الزوج المغيظ المحنق الذى يبذل جهده فى صون عرضه من سطو الأعشى ولكن الأعشى « النمس » يغلبه لفرط دهائه ومهما يكن من رأينا الأخلاقى فى هذا السلوك — ويجب أن نعلم انه كان شائعا بين الجاهليين الذين كانوا على قدر كبير من التحلل الجنسى قبل أن يأتى الاسلام فيعلمهم العفة ويحد من حريتهم الجنسية [1] — فلا شك اننا نعجب اعجابا فنيا ببراعة الشاعر فى تصوير هذه الصورة المضحكة انظر ما فى الشطر الثانى من الايقاع الملتف الملتوى الذى ينتج من تقسيم الشطر الى قسمين غير متساويين يتجاوبان ويرتد ثانيهما على أولهما

وقد يحاذر منى
ثم ما يئل !

فيصوران بذلك كيف يدب الأعشى دبيبا خبيثا ماكرا الى بيت ذلك الزوج ثم يدلف الى داخله من غير المكان الذى قام الزوج بحراسته ! وتأمل فى نكتة « ثم » هذه

---

(١) انظر مقالتنا « الفضيلة بين البداوة والحضارة » ، مجلة كلية الخرطوم الجامعية ، مارس ١٩٥٣

ولكن لاحظ ان اختياره البدء بهذه المتعة الفاسقة ليس الا وسيلة لتصوير مدى تحديه واستهانته بالمخاطر من شدة برمه بقصر الحياة وزوالها واكتظاظها بالأحزان والشرور ، فهو نوع من الانتقام [1] ولكنه وان لم يفز باعجابنا الأخلاقى لسلوكه يجعلنا لا شك نحزن لمصابه ونرثى لانحداره ، ان لم يكن قلبنا مقفرا من المرحمة الانسانية

وفى البيت ٢٤ يبدأ تصويره المتراقص النشوان لانطلاقه الى دور اللهو انظر أولا الى تعبيره الفريد « أقود الصبا » لم يقل انه يقود الفتيان ، بل قال انه يقود الصبا نفسه ! وهو من الأمثلة القليلة فى شعرنا القديم على ما نسميه الآن ملكة « التشخيص » ، وقد تقدم بنا مثل آخر فى الفصل السابع حين قرأنا قول الحادرة « بمرى هناك من «الحياة» ومسمع » فالأعشى قد جعل « الصبا » شخصا يغريه الأعشى فينقاد لاغرائه ويتبعه مذعنا الى دور اللهو والمتعة ! وحذار أن تفسد على نفسك هذا التشخيص بأن تقول ان الأعشى يعنى بالصبا الفتيان ، فهو بالطبع يعنى الفتيان أخيرا ، لكن المهم هو طريقة التمثل والتعبير والا أفسدنا جميع المجازات اللغوية بترجمتها ترجمة سريعة الى مدلولاتها الحقيقية وعدم الانتباه الى صورها التخييلية

واستمع فى هذا البيت الى ما فى شطره الأول من تنغيم أريحى مطرب يهزنا هزا قويا ، وانظر كيف وضع « الصبا » موضعها فى وسط النغم حتى يحملنا على اطلاق الصوت فى الألف الختامية بالتغنى والترنم ثم انظر أخيرا الى هذا الفتى الآخر الذى يصاحب الأعشى فى انطلاقه الى بيت الملذات فهو لا يأخذ معه الا أمثاله من ذوى الشرة

---

(١) شرحنا سلوكا مشابها فى كتاب « شخصية بشار » ص ١٦٦ — ١٨٦

أى العنف والحدة فى اتهاب الملذات ، الذين يغرمون غراما قويا طويلا بمغازلة النساء ، وينفقون فى هذا النوع من الحياة أقصى ما يستطيعون من طاقة وحمية وحيوية

وفى البيت ٢٥ ينطلق الى بيت الخمار فى الصباح يتبعه غلامه الذى يماثله طربا وانتشاء ، ومرحا وتمايلا ، واستجابة لداعى الشباب ونشوة الحياة واغراء المتع وها هو ذا الغلام الظريف الرشيق الخفيف ، يتمايل أمامنا نحن تمايلا فعليا محسوسا فى الشطر الثانى من هذا البيت . وقد تناولنا هذا الشطر فى الفصل الثانى ، والآن حين نراه فى موضعه من الأبيات يزداد اتضاحا أن الأعشى يريد بهذه الكلمات الحمس المتعاقبة القريبة المخارج أن يصور تصويرا صوتيا بالايقاع والجرس والتنغيم تطوح الفتيان الثملين المترنحين الذين دبت فى عروقهم نشوة الحياة وشرة الشباب وحميا الخمر فاستجابوا لها وانطلقوا يتمايلون ويتخايلون ويهتزون ويتبخترون معجبين بشبابهم مدلين بنشاطهم وحيويتهم فيجب على قارىء هذا الشطر أن يقرأه بأقصى ما يستطيع من نشوة واهتزاز وترنم يقول « شاو » ويترنح الى جانب ، ويقول « مشل » ويتطوح فى عكس الحركة الى الجانب الآخر ، ويقول « شلول » ويكرر الحركتين المتعاكستين بسرعة ، ويقول « شلشل » ويرتج ارتجاجا عنيفا بصدره ووسطه الى الأمام والوراء ، ثم يقول « شول » بأعلى ما يستطيع من درجات الصوت وأشد ما يستطيع من حمية ويأتى بحركة تطوح نهائية يبلغ بها نهاية اهتزازه وطربه ، ولعله يسقط بعدها على الأرض مقلدا تعثر السكارى ليزيد أصدقاءه مرحا وضحكا !

وقد طلبنا الى قرائنا لكى يتمثلوا هذه المشية المنطلقة المتمايلة المختالة التى تعلن عن عدم اكتراث بهموم الحياة وعن زهو شديد بالفتوة

والشباب ، أن يتذكروا مشية « الجدعان أولاد البلد » عندنا حين يصقل أحدهم لاسته ويبسط شاله الحرير ويهز عصاه ويمضى متبخترا فى جلبابه النظيف المكوى وهكذا ينطلق محييا من يلقاه فى طريقه من الأصدقاء ذات اليمين وذات الشمال ، مداعبا من يلقاهن من الفتيات الجميلات ، موزعا على الجميع ابتساماته وتحياته ومغازلاته ، معلنا بهذا كله عن فرحة الصحة ومرح الحياة وغرور الشباب

كذلك ذكرنا أن هذه الشينات الست يريد بها الأعشى أن يحكى تلعثم السكارى واضطراب لسانهم وتعثره بين الحروف وخلطه لمخارجها والتلعثم فى حروف الصفير بنوع خاص وتحويلها جميعا الى شين هى السمة البارزة لحديث السكارى ، واليها نلجأ حين نريد أن نمثل هذا الحديث « فين انت يا شى حشن من خمشين شـــنة ما شلمتش على محشوبك ! » واليها يلجأ الانجليز أيضا فى نفس العرض

ثم انظر كيف يقرن الأعشى « الشأشأة » وهى الاكثار من حرف الشين ، بـ « اللألأة » ونعنى بها الاكثار من حرف اللام يكرره هو أيضا ست مرات وحرف اللام حرف سهل سيال من الحروف التى يسميها علماء اللغة « الأصوات المائعة » ، وهى وزميلتاها الميم والنون أقرب الحروف الصامتة جميعها الى طبيعة أصوات اللين ، وهى أصوات الحركات الثلاث ومداتها واللام لا تحتاج الى مجهود عضلى كبير فى نطقها ، وهذا ما جعلها من حروف الذلاقة أى خفة الصوت ، وسبب خفتها صدورها من طرف اللسان (اللام والراء والنون) أو من الشفة (الفاء والباء والميم) ، لذلك يكثر الأطفال من استبدال اللام بالراء ، لصعوبة تكرار الراء على ألسنتهم ، ومن هذا يتضح لنا لماذا يكثر

الأعشى منها هى أيضا فى تصويره لحديث السكارى (كدت أقول « السكالا » !) ، وهى فى مواضعها التى جاءت فيها فى هذا الشطر تمثل تمثيلا عجيبا « التواء » لسان السكارى وتأرجحه الخطر بين مخارج الحروف وتحويله للمخارج الصعبة منها الى ما يستسهله من مخارج

هذا هو الشطر الذى حير النقاد القدامى والمحدثين حتى أنكروه وعدوه مما يسترذل من الشعر واتهموه بمخالفة الفصاحة فى شأشأته وشلشلته وقالوا انها ألفاظ فارغة كان يغنى أحدها عن سائرها لأنها جميعا بمعنى واحد ، فلو كان لقائلها عقل لكفاه أحدها غير منتبهين الى أن الأعشى حين جمع هذه الألفاظ المتقاربة المعانى والمخارج فنظمها فى هذا الشطر كان يتعمد أن يقول كلاما فارغا يصور به استيلاء النشوة على العقل ويمثل به ثمل السكارى وتلعثمهم ومرحهم وترنحهم ، فهو فى تعمده لهذا التصوير الفنى وقصده لهذا التمثيل الصوتى ليس هو فارغ العقل بل هو فى ذروة الذكاء والبراعة والاتقان الفنى

لكن تعال الآن الى باقى الأبيات وادخل مع الأعشى بيت الخمار حين دخله وطاب له المقام فى مجلس الشرب واللذة وتأمل تصويره الجميل المطرب لتفاصيل هذا المجلس ، ولا تكتف فى هذا التأمل بالفهم الذهنى والتفكير المجرد بل ابذل جهدك فى أن « تتصور » تلك التفاصيل تصورا بصريا بمخيلتك البصرية ، متذكرا فى هذا الصدد ما قلناه فى فصلنا الثالث عن حاجة الشعر الجاهلى الى هذا التخيل البصرى تصور اذن بمخيلتك البصرية هذا المجلس الممتع اللاهى الطروب وما انبث فى أركانه من أسباب المتعة واللهو الطرب تصور هؤلاء الفتية العرب الأمجاد بوجوههم المشرقة يتألق فيها ضوء الصحة والحيوية والشباب

والأريحية والكرم وانظر طريقة جلوسهم فى هذا المجلس متكئين فى هيئة تذكرنا باتكاء شباب الاغريق فى مجالس منادمتهم كما صورها أفلاطون فى محاوراته وقد تمكنت لهم الخمر الجيدة المعتقة فى آنيتها المعطرة المنداة ، يطوف عليهم هذا الغلام الرشيق الظريف يحمل لهم زجاجات الخمر ، وتطربهم القينة الجميلة ذات الثياب المتبذلة بالعزف على عودها ، وهناك قينة أخرى تعزف على الصنج فى تجاوب رائع مع ترنيم العود ، والفتيات الحسناوات ذوات الأرداف الثقيلة يستخفهن الطرب من حين الى حين فينهضن ويتهادين فى أنحاء المجلس فى تثن واعتزاز يتبخترن فى ذيول الخز مزهوات بجمال تلك الأرداف

ثم دعنا الآن نزدد تحقيقا لبعض التفاصيل الطريفة التى يسوقها الأعشى فى هذا التصوير الزاخر فتعبيره فى البيت ٢٧ عن مداعباتهم الحلوة بتنازعهم قضب الريحان غاية فى الظرف وتصويره المضحك فى البيت ٢٨ لفرط حرصهم على الخمر بأنهم ما يفيقون منها لحظة الا ليصيحوا بالساقى فى فزع هات ! ، مع انها كثيرة موفورة ماثلة معدة لا خوف من نفادها أو اختفائها ، هو أيضا تصوير ظريف يحمل سخرية خفيفة تمتزج بحب عظيم لهؤلاء الرفاق « المنسجمين » . أما الغلام الساقى الذى يصوره فى البيت ٢٩ فما نعرف أعظم منه خفة ولا رشاقة ولا ظرفا

تأمل فى وصفه لهذا الغلام بأنه « ذو زجاجات » ، يريد الأعشى أن يعبر بهذا عن اعجابه وحيرته من قدرة هذا الغلام على أن يحمل زجاجات كثيرة ينطلق بها فى المجلس متخايلا متمايلا دالفا بين صفوف الشاربين دون أن تقع من يديه ، كما نعجب الى الآن من « الجرسون »

الماهر ونتظر اليه بفزع خشية أن يقع من يديه ما يكدسه على الصينية من الأكواب والأطباق والزجاجات ولكى يزيد الأعشى من ظرف الغلام الساقى جعله يلبس فى أذنيه هذه الأقراط الجميلة من اللؤلؤ الصافى تهتز على خديه وجيده وتتلألأ بالأضواء كلما تبختر فى أنحاء المجلس ولابد أن تدرك هنا ان هذا غلام رومى جميل الصورة من الغلمان الملاح الذين كان يستخدمهم تجار الخمر البيزنطيون حين يسعون بخمورهم بين أحياء العرب يصطادون شبابها الموسرين ويستنزفون أموالهم (كما يفعل أحفادهم خرستو وينى ومانولى وخرلمبو الى يومنا هذا فى باراتهم فى مختلف أرجاء البادية وأحياء الحاضرة فى افريقيا وآسيا ، فما تكاد تضرب فى ركن ناء الا وجدت أحدهم قد أقام تجارته الرابحة !)

وانظر كيف قلص الغلام من أسفل سرباله ليزداد خفة ورشاقة حركة فى سعيه الدائب النشيط الذى لا يكل بين أنحاء المجلس ملبيا « طلبات الزبائن » وربما تكون قد شاهدت مثيله فى الخفة والرشاقة والسرعة والنشاط بين صبية المقاهى البلدية الذين ينطلقون فى جنبات المقهى بين الموائد المزدحمة وهم يحملون عشرات الأكواب والأطباق والأباريق والكنكات والجوزات والنرجيلات والتعميرات صائحين منادين محيين متبادلين مع الزبائن أنواع التحيات والضحكات والمداعبات والقفشات « أيوه حاضر جاى حالا ! شاى هنا يا جدع للأوسطى حنفى وصلّحه ! يا مسا الورد ! تعميرة هنا للمعلم قلة وتقلها ! حاضر جاى ! يا مسا الفل على عيونك ! »

ثم تعال الآن الى بيت من أبرع أبيات الشعر القديم فى الحكاية الصوتية ، وهو البيت ٣٠ الذى يتحدث فيه الأعشى عن تجاوب العود

والصنج فانك اذا أجدت الانصات الى شطره الأول سمعت حقا ترنيم العود وعزف الصنج وهما آلتان موسيقيتان مختلفتا الصوت بطبيعة الحال ، والصنج الذى يعنيه الأعشى ليس الصنج العربى الذى يكون بين الدفوف ، وهى آلات النقر ، بل هو الصنج الأعجمى ذو الأوتار ، فهو كالعود آلة وترية ، ولكن يخيل الينا من هذا البيت ان صوته أكثر ضخامة من صوت العود والقينة التى تعزف على العود تجيد التقاط نغم الصنج وترجيعه ، ولكن يخيل للأعشى أن العود نفسه لم يعد آلة مصنوعة من جماد بل صار فى يد القينة مخلوقا حيا واعيا يستمع الى الصنج ويفهم لحنه ونغمه فيتعمد ترجيعهما عن وعى وادراك وفرط حساسية !

وهو ادعاء شعرى لا يحتاج منا الى اطالة الحديث عن جماله وروعته . ولكن أنصت الآن جيدا الى الشطر

ومستجيبٍ تخالُ الصَّنْجَ يُسْمِعُهُ

لتسمع فعلا ترنيم العود وعزف الصنج واتبع اشاراتنا القادمة بالنطق الجاهر ولا تكتف بالقراءة الصامتة استمع أولا الى جرس التاء فى « مستجيب » وترديده فى تاء « تخال » واستمع بعد هذا الى جرس الجيم فى « مستجيب » وترديده فى « الصنج » واستمع ثالثا الى صفير السين فى « مستجيب » وترديده فى « تسمعه » واستمع الآن الى الحركة الطويلة الممدودة للياء فى « مستجيب » تأتى بعد المقاطع السريعة المتوالية و — مس — ت ثم الى ترجيع هذه الحركة بمدة الألف فى « تخال » بعد هذا استمع جيدا الى كلمة « الصنج » بحروفها المعينة من صاد مطبقة مفخمة تليها نون رنانة تليها جيم معطشة ،

وكرر هذه الكلمة بضع مرات صنج صنج صنج صنج صنج ، تكرارا جاهرا لا يكتفى بالقراءة الصامتة ، حتى تسمع بأذنيك ما فى ايقاعها وجرسها من عزف موسيقى وتأمل الآن فى التجاوب الجرسى بين نون « الصنج » وتنوين الباء فى آخر « مستجيب » ثم أنصت لتوزيع الهمس والصفير وتجاوبهما فى سين الكلمة الأولى وصاد الكلمة الثالثة وسين الكلمة الأخيرة

ولكن كل ما فعلته الى الآن لا يزيد على البداية فى تعرف هذا الشطر العجيب . فاذا لم تكن مللت ارشاداتنا الماضية (ولو استطعنا أن نسمعك الشطر بصوتنا لما احتجنا الى أغلبها) فأعد الآن قراءة الشطر — جهرا ! — وكرر قراءته عددا من المرات ، لتنصت جيدا الى تجاوب جرسه وايقاعه وائتلاف نغمه ، وتوزيع ضربات مقاطعه ، حتى تسمع فعلا تنتنة العود وعزف الصنج جامعا كل ملاحظتنا السابقة ومؤلفا بينها فى ايقاع وترنم منسجم متجاوب ويساعدك على هذا أن تخلط قراءتك بشىء من التنتنة المساوقة لايقاع أقسام الشطر وأن تتذكر بذاكرتك السمعية ترنم العود وتنتنته وتتخيل عزف الصنج ، هكذا

ومستجيبن تتن تن — تخال الصنج تتن تن تن ت — يسمعهو تن تتن .

والآن نترك لك هذا الشطر تقوم فيه بواجبك كقارىء متذوق بعد أن قام الأعشى بواجبه كشاعر خلاق وقام كاتب هذه السطور بواجبه كناقد يصل بين الشاعر وقارئه على مدى جهده الشخصى المحدود

ولنأت الآن الى البيت ٣١ لنتقن النظر فيه ونزداد اعجابا بمعناه الظريف المضحك ثم بأدائه الدقيق البارع فأولئك الفتيات الجميلات المختالات فى أنحاء المجلس عظيمات الادلال بأردافهن الثقيلة فهن فى

تبخترهن يهتممن اهتماما خاصا بهزها (هل تتذكر مشية المأسوف على شبابها مارلين مونرو ، أو مشية ممثلتنا هند رستم التى تقلدها ؟)
والأعشى يريد أن يداعبهن فى اعتزازهن واهتزازهن هذين ، فيشبههن باللائى يحملن على ظهورهن قرب الماء المملوءة ، والقربة تهتز وترتج كلما خطت احداهن خطوة !

هذا هو « المعنى » لكن انظر الآن كيف أداه الشاعر بايقاعه ونغمه تأدية بارعة تنقل اليك صورته وحركته وسبيلك الى هذا أن تدقق الاستماع الى الحركات الممدودة بنوع خاص ، ومنها فى الشطر الأول أربع ، تضاف اليها ضربة الياء الساكنة فى الكلمة الثالثة وفى الشطر الثانى أربع أخر ، تضاف اليها ضربة اللام الساكنة الشبيهة بحرف اللين فى أول الكلمة الأخيرة

فاقرأ الشطرين بأن تقف برهة على كل حركة ممدودة لتحققها ، متصورا فى كل مدة منها هزة من هزات تلك الأرداف المرتجة ، يمنة ويسرة ، يمنة ويسرة (يمين شمال يمين شمال هز يا وز ! — كما يقول « أولاد الحتة » عندنا فى مداعبتهم المرحة) وفى كل تفعيلة من تفعيلتى العروض والضرب (وتتن ، عجلو) المتكونة من ثلاث حركات قصيرات متتاليات يليهن حرف ساكن ، تأتى بحركة ارتجاج سريعة قوية ملتفة تختم بها كل شطر ، هكذا

والسا — حبا — ت ذيو / ل الريط — ط آ — وتتن

والرا — فلا — ت على / أعجا — زها اا — عجلو

وانظر أخيرا كيف وقع الأعشى ضربات هذه المدات توقيعا مضبوطا عظيم المهارة مع تقطيع الأجزاء العروضية لكل شطر ، وهو ما لا يحدث فى الشعر الا نادرا

مستف — علن — فعلن / مستف — علن — فعلن

أما وقد بلغ بنا الأعشى نهاية الثمل الفنى بهذه الأبيات المسكرة فانه يصرح فى آخرها بفلسفته فى السلوك الواجب فى الحياة بأعلى ما يستطيع من النشوة والتحدى

من كل ذلك يوم قد لهوت به ! وفى التجارب طول اللهو والغزل !

وهو وان لم يفز منا بما يريد من الموافقة الفكرية على فلسفته ، فقد فاز منا دون ما شك بالاعجاب العظيم والطرب التام بمقدرته الفنية العالية

* * *

بهذا يتم الأعشى القسمين الأول والثانى من قصيدته الطويلة ، فى أولهما أعطانا نسيبه الساخر الذى تصنع فيه الجد ووجدناه فى غاية الهزل والمجون ، وفى ثانيهما لبس قناع المجون والتهريج ليصف انطلاقه الى مجلس الطرب واستمتاعه بملذاته ، ولكننا رأينا من تحت هذا القناع يأسه العميق وتشاؤمه الكبير الذى يدفعه الى سلوكه المسرف وهذان القسمان يشغلان اثنين وثلاثين بيتا من القصيدة المكونة من أربعة وستين بيتا ، أى يكونان نصفها بالضبط ، وكأن الأعشى قسم قصيدته تقسيما حسابيا تام الدقة ، فهو يصرف النصف الثانى منها الى فنين آخرين ، أولهما وصف الفلاة الموحشة الصعبة والعاصفة العنيفة الصاخبة ، وثانيهما هجاء الأعداء والتهكم عليهم واغاظتهم وتهديدهم

قد يبدو هذان القسمان فى ظاهرهما مناقضين لما تقدم من أغراض وانفعالات لكننا حين نعم النظر فيهما ونميز الظلال الدقيقة لانفعالاتهما نجد وحدة حيوية تامة ، مثل تلك الوحـــدة التى رأيناها فى فصلنا الحادى عشر فى همزية زهير تجمع بين الفنون المتعددة التى احتوتها تلك

الهمزية فى انسجام شعورى تام وربما تذكر ان همزية زهير قد تحقق فيها هى الأخــرى تنظيم حسابى دقيق [1] ، فدارت أبياتها الأولى الواحدة والثلاثون على النسيب والناقة والظليم وحمار الوحش ، ثم توسطتها أبيات أربعة تصور انطلاق زهير الى مجلس الشرب ، ثم دارت أبياتها الواحدة والثلاثون الأخيرة على فن الهجاء المرح الذى جمع بين التهكم بالخصوم ومحاولة استرضائهم ومصالحتهم وقد رأينا كيف ألفت حيوية زهير وتفاؤله ومرحه المستبشر بين تلك الأغراض المتنوعة على ما يبدو فى ظاهرها من تخالف

كذلك سنرى الأعشى فى قسميه الأخيرين على نفس الحيوية والنشاط والاندفاع التى كان عليها فى قسميه الأولين . لكن اذا كان زهير قد غلبه التفاؤل والاستبشار فحاول استرضاء خصومه ومصالحتهم ، فان الأعشى فى تشاؤمه الدفين لا يحاول مع أعدائه شيئا من هذا ، بل يتحداهم تحديا قويا ويهددهم تهديدا عنيفا ويتحدث عن تبريز قومه فى القتال وسفك الدمــاء

لكننا نرى انه هو هو نفس الرجل فى صميمه ، سواء أأقبل على الغزل الماجن والانتهاب المنهوم لملذات الحياة ، أم أقبل على القــلاة القاسية والعاصفة الزاخرة والتهديد بالقتال الدموى يتميز فى كل ما يفعل بالحدة والشرة والعنف والاندفاع ، وتطغى على قصيدته كلها سخرية قوية من كل الناس وكل تجارب الحياة . لذلك سنجد أسلوبه

---

(١) ارجو ألا يعتقد القارىء من هذا اننى أعنى أن زهيرا أو الأعشى قد قسم قصيدته تقسيما حسابيا عامــدا ، لــكن جاء هذا التقسيم استجابة طبيعية موفقة لصدقه الفنى وانفعاله الحار بتجاربه الحيوية وانسجام هذه التجارب على تعددها واختلافها حين يتمثلها تمثلا فنيا فى الوحدة الحيوية التى شرحناها من قبل

الشعرى هو هو على اختلاف فنونه ، نفس التنغيم الموسيقى المتراقص المتهدج العظيم الاهتزاز والنشاط ، ما نتعم النظر فيه والاستماع اليه حتى نستكشف طابعه الشخصى الخاص التام الخصوصية والاستقلال ، الأمر الذى يقنعنا اقناعا تاما بصدق شخصيته وصحة شعره ، ويجعل كل كلام عن انتحال شخصيته أو شعره افتراضا نظريا لا يثبت أمام التمحيص الفنى

وكأن الأعشى أحس أنه فى بيته الثانى والثلاثين قد بالغ بعض الشىء حين ادعى أن الحياة لا نفوز منها الا بطول اللهو والغزل ، وتوقع منا أن نرد عليه بأن فى تجاربها كثيرا من الشدة والمشقة التى لا سبيل الى التهرب منها ، وكأنه قد خشى أن نظن انه هو ممن يتهربون من مشاقها اذ استنفدت اللذة صلابتهم وقدرتهم على الجلد والتخشن ، فيبدأ النصف الثانى من قصيدته بهذه الأبيات الثلاثة

٣٣ـ و بلدةٍ مثلِ ظهر التُّرْسِ مُوحِشةٍ   للجنّ بالليل فى حافاتها زَجَل (١)

٣٤ـ لا يَتَنَمَّى لهـا بالقَيْظ يركبها   إلا اللذين لهم فيما أَتوا مَهَل (٢)

٣٥ـ جاوزتُها بطَليحٍ جَسْرةٍ سُرُحٍ   فى مِرْفقَيْها إذا استعرضتَها فَتَل (٣)

واستدراكه هذا يذكرنا باستدراك الحادرة فى عينيته ، حين رأيناه فى الفصل السابع يتبع وصفه لاقباله على اللذة العنيفة بوصفه لاقباله

---

(١) مثل ظهر الترس = فى غلظتها وتحدبها وعدم استوائها زجل = جلبة وتصويت

(٢) يتنمى لها = يسمو الى ركوبها وتسلقها مهل = تقدم فى الأمر وهداية قبل ركوبها

(٣) طليح = ناقة اعياها السفر جسرة = متجاسرة ماضية سرح = سهلة السير الفتل = تباعد مرفقيها عن جنبيها ، او اندماجهما

على آلام الرحلة ومشاقها ومخاطرها لكن للأعشى أن يدعى ما يدعى ، فاننا لا نرى فى أبياته الثلاثة هذه الا تفس الموسيقية النشيطة المطربة التى سمعناها فى أبياته السابقة أنصت الى التنغيم الحلو للتنوينات وأثره فى موسيقية الأبيات ، وتأمل فى تقسيمه الموسيقى لفقراته المتجاوبة ، خصوصا فى ثانى هذه الأبيات

لا يتمنى لها بالقيظ يركبها

الا الذين لهم فيما أتوا مهل

وأنصت الى سلاسة الألفاظ ومائيتها وسيولتها ، تجد الأعشى لم يفلح فى اقناعنا بتخشنه على الأسفار بقدر ما أفلح فى اقناعنا بموسيقيته اللذيذة المطربة

أما أبياته فى العاصفة فمن أعظم الشعر القديم حيوية ونشاطا ، وفيها يوفق الأعشى توفيقا بعيدا فى اكساب أسلوبه نبرة الحديث الحى المضطرب الجياش المتقطع ، يصدر حارا ساخنا لاهثا مع الانفعال كأسلوب الحديث الحقيقى الواقع ، حتى ليذكرنا بأسلوب شكسبير فى الوصف الدرامى الناطق المتهدج بالحيوية المتواثب مع الانفعال والقصة هى أن الأعشى كان مع بعض رفاقه فى مجلس شرب وقصف فى الهواء الطلق ، وبينا هم فى شربهم ولهوهم فاجأتهم العاصفة ، فلم ينزعج لها الأعشى بل على العكس رحب بها وفرح لها واستجاب استجابة عنيفة طاغية ، وطالب أصحابه السكارى بأن يتتبعوا بعيونهم برقها العظيم فى تزاحفه وتراقصه على مختلف الأودية والروابى والجبال، ويتتبعوا مطرها الهطال فى انسكابه على مختلف الأماكن فاستجابوا له

فى نشوة وتعالت صيحاتهم وكأنهم يجدون فى هذه العاصفة خير تجسيم لما يهتز به كيانهم من حيوية وهذه هى الأبيات المثيرة

٣٦ـ يا من رأى عارضاً قد بتُّ أرْمُقه   كأنما البرقُ فى حافاته شُعَلُ[١]

٣٧ـ له رِدافٌ وجَوْزٌ مُفْأَمٌ عَمِلٌ   مُنطَّقٌ بِسجال السماء متّصِلُ[٢]

٣٨ـ لم يُلْهنى اللهوُ عنه حين أرقُبه   ولا اللّذاذةُ من كأسٍ ولا شُغُلُ[٣]

٣٩ـ فقلت للشرْبِ فى دُرْنا ، وقد ثَمِلوا

شِيموا ! وكيف يشيم الشارب الثمِل ![٤]

٤٠ـ قالوا : نمارٌ ، فبطنُ الخالِ ، جادَهما   فالعَسْجديةُ، فالأبْلاء ، فالرِّجَل[٥]

٤١ـ فالسَّفْحُ يجرى ! فخِنْزيرٌ ! فبُرْقَتُه !

حتى تَدافَعَ منه الرَّبْوُ ، فالحُبَل !

---

(١) عارضا = سحابا معترضا ويروى = بل هل ترى عارضا. ويروى = قد بت أرقبه

(٢) رداف = سحاب قد ردفه من خلفه جوز = وسط مفأم = عظيم واسع عمل =دائم البرق منطق = قد احاط به فصار بمنزلة المنطقة . سجال = جمع سجل وهى الدلوالعظيمةمملوءة ، وملء الدلو

(٣) ويروى ولا شغل ويروى أيضا ولا كسل

(٤) درنا = كانت بابا من ابواب فارس دون الحيرة بمراحل ، وقيل باليمامة شيموا = انظروا الى البرق وقدروا اين يسقط مطره

(٥) هذه كلها اسماء مواضع الرجل = جمع رجلة وهى مسيل المـاء

٤٢ـ حتى تَحَمَّـل منه المـــاءَ تَكْلِفَةً
رَوْضُ القَطا ! فَكَثيبِ الغِينــــةِ السَّهِل ! [(١)]

٤٣ـ يسقى دياراً لها قد أصبحت غَرَضـــاً
زُورًا ، تَجانَفَ عنها القَوْدُ والرَّسَـــل [(٢)]

استمع الى صيحته الفرحة « يا من رأى ! » ، وانظر كيف يخطف هذا البرق العظيم بصره فيثيرنا معه الى تخيله عن طريق تنغيمه المتراقص. وتأمل فى ضخامة جرسه فى البيت ٣٧ حين يصور هذا السحاب العظيم الواسع الدائم البرق المردوف من خلفه بسحاب ثم انظر فى البيت ٣٨ زهوه الحلو الساذج حين يؤكد لنا أن لهوه وتلذذه بالشرب لم يصرفه ولم يقعد به عن تتبع هذا السحاب وبرقه فاذا جئت الى البيت ٣٩ فاستمع الى صيحته الفرحة الحادة : شيموا ! يأمر رفاقه أن ينظروا الى البرق ويتتبعوه ويقدروا أين يسقط مطره وتفهم من قوله « وكيف يشيم الشارب الثمل » انه احتاج الى أن يكرر صيحاته حتى أفاقوا من ثملهم واستمعوا اليه ، فتسابقوا فى تتبع البرق وذكر الأماكن التى يتنقل فوقها ويصب عليها مطره الغزير ولا تترك هذا البيت قبل أن تستمع الى تمثيله مرة أخرى للهجتهم السكرى المتلعثمة اذ يمانعونه بترديد

---

(١) تكلفة = مالا يطيق الا على مشقة لكثرته الغينة = الأرض الشجراء ، وهى هنا موضع خاص ، وتروى أيضا بفتح الغين

(٢) غرضا = اى غرضا للأمطار ويروى = عزبا اى عوازب وهى البعيدة عن النـــاس زورا = ازورت عنها الناس (لعزة أهلها) تجانف عنها = تجنبها القود = الخيل الرسل = الابل ، اى أن أهلها أعزاء لا يغزون

حرفى الشين والثاء ، يردد الشين ست مرات ويردد الثاء مرتين ، ويكفى أن تكرر أنت النطق بالكلمات الثلاث الأخيرة « يشيم الشارب الشمل » بضع مرات لتسمع تقليده فى تهكم ممزوج بالحب لمدى سكرهم وتلعثم لسانهم تلعثما يذكرك بجملتنا المرحة « خشب السقف سبع خشبات »

ثم استمع فى الأبيات الأخرى التى تتبعهم للبرق فى استثارة شديدة وتقطع حتى لاهث فى نطقهم بأسماء الأماكن ، وصياحهم يزداد علوا طبقة بعد طبقة والقوة المباشرة لهذه الأسماء قد ضاعت علينا الآن بطبيعة الحال ، لكننا نستطيع أن نحرز مدى قوتها الاستدعائية لسامعيه الأوائل اذا ترجمناها الى أسماء معروفة لنا كأن نكون فوق عمارة عالية فى الجزيرة ، فننظر شرقا فنرى البرق يبدأ فوق كازينو جبل المقطم ، ثم يمتد فيعلو قلعة محمد على ، ثم يستمر فيصل فوق المعادى فحلوان ، أو يتعرج فيعلو الأهرام فى الجيزة ثم انظر كيف يبلغ انفعالهم تمام تحقيقه الدرامى حين يتم هطول المطر المدرار فتفيض به الأودية وتغرق فيه الرياض ويرتفع فيعلو الكثبان ويطاول الأشجار وانظر أخيرا كيف تنتهى هذه العاصفة الممطرة فى البيت الأخير فيبدأ الهدوء ويتأمل الشاعر فى سرور وارتياح كمية هذا الماء الغزير الذى سيسقى هذه الديار ويحيى الموات ويسعد الناس ويزيد القبيلة العزيزة عزة وثباتا فى حماها وهذا يرجح عندنا أن تكون « درنا » فى اليمامة وطنه لا بابا من أبواب فارس .

هذه الأبيات تجد فيها ألفاظا تبدو لنا الآن صعبة غريبة «كلاسيكية» معزولة عن أسلوب الحديث الدارج لكن لا شك أبدا فى أنها فى عصرها كانت عظيمة الحيوية والنشاط قوية الاستدعاء والتخييل مهتزة بنبض الانفعال الدافق ، ولا يزال فى استطاعتنا بعد قيامنا بالتدريب الواجب

واجادة الانصات أن نلتقط الكثير من نبراتها الحية المتهدجة وأنغـامها الزافرة اللاهثة

وأخيرا نصل الى فن الهجاء الذى تختتم به القصيدة الطويلة ، فنجد العجب الواجب نجد أن الأعشى على شدة غضبه على العدو لا يزال على أشد مرحه ، فهجاؤه تغلب عليه السخرية والتهكم ، وهو يهتم بأن يصور خصمه صورة كاريكاتورية مضحكة يملؤها بالنكتة اللاذعة حتى ليذكرنا تذكيرا قويا بنكات أولاد البلد وقفشاتهم الساخرة كل ذلك فى نبرات عظيمة الدرجة من الحيوية النابضة والعامية الطلقة المتهدجة استمع الى طريقة بدئه لهذا الهجاء العجيب

٤٤ـ أَبلِـغْ يَزِيدَ بنى شَيْبانَ مَأْلُـكَةً: أبا ثُبَيْتٍ! أما تَنْفَكُّ تأْتكل؟[1]

وانظر كيف أنك من شدة حيوية أسلوبه تكاد بعد قوله أبا ثبيت ! تسمعه يقول « خد هنا يا واد ! تعالى لى هنا تعالالى ! » ثم أنصـت جيدا الى هذه الجملة المثيرة « أما تنفك تأتكل ؟ » وتأمل فى الحروف المعينة التى يستعملها وفى تتاليها فى المقاطع وأثرها فى تأدية المعنى الذى يريد تصويره من السخرية والشماتة بالعدو الذى يأكله الغيظ (وقـد لاحظت بالطبع أن مخاطبته ليزيد بكنيته « أبا ثبيت » لم تكن الا زيادة فى التهكم) أصغ أولا الى تتالى التاءات ثم الى تتالى الكافات ثم الى موضع الفاء قبل الكاف المشددة ثم الى موضع الهمزة الشديدة القاطعة بين التائين فى الكلمة الثالثة ومجاوبتها للهمزة فى الكلمة الأولى انك تكاد تراه يبسم خبثا وشماتة وهو ينطق بهذه الحروف والمقاطع

(١) مألكة = رسالة تأتكل = تحتك من الغيظ ، تأكل الرجل وائتكل هاج وكاد يأكل بعضه بعضا

الشديدة فى لهجة مفعمة بالشماتة القاتلة والرغبة فى مزيد الاغاظة لعدوه . بل تكاد تراه وهو يؤكد التاءات المنفجرة ويؤكد همزتى القطع وينفث الفاء نفثا شديدا كفحيح الأفعى ويحك الكاف المشددة حكا شديدا — تكاد تراه « يصحن » ، كما نقول ، أى يحك قبضة يده اليمنى فى راحة يده اليسرى حكا شديدا مبالغة فى الكيد والنكاية والشماتة والاغاظة ، كما تفعل نساؤنا حين يقلن « يا عوازل فلفلوا ! » أو يقلن « الكيد والنحر سمك فى البحر الكيد والنحر سمك فى البحر الكيد والنحر الخ » فان ظننت اننا نبالغ فى وصف أثر هـذه الجملة « أما تنفك تأتكل » فانك لم تنطق جهرا بهذه الجملة الحية الرائعة ، والا فانطق بها وكررها بضع مرات وانظر كيف تؤدى لك أداء تام البراعة والنجاح صورة العدو المغيظ يأكل بعضه بعضا وعدوه أمامه « يصحن » له أو « يحك له مناخيره » ليزيده حنقا واستعارا

ثم واصل نطقك لأبيات الهجاء واجتهد فى التقاط أسلوبها الحى المثير بنبراته العامية الحاكية لنبرات الحديث اليومى الساخر ، ولايصدنك عنها انها مكتوبة باللغة الفصحى التامة الاعراب التى يخيل الينا الآن انها لغة مصطنعة غير طبيعية أو ميتة بكماء ، فانها لتزخر بالحيوية الناطقة بل العامية الدارجة استمع مثلا الى بيته التالى

٤٥ـ ألستَ منتهياً .. عن نَحْتِ أَثْلتنا ولستَ ضائرَها.. ماأطَّتِ الإبل؟[١]

وانظـر كيف يسمح له تقسيمه كل شطر الى قسمين متسـاويين متجاوبين أن يموج صوته بمزيد من السخرية والشماتة ويهتز بجسمه

(١) أثلتنا = أصلنا وعزنا ، ضرب له المثل بشجرة الأثل اطت = انت تعبا أو حنينا أو حين ترأم ولدها

وذراعيه فى حركات التهكم والاحتقار وأنصت جيدا الى الشطر الأول حتى تلتقط فيه النعمة الحية التى تجعلنا تقول مباشرة ليزيد « ياخى جاك نيلة ! » والى الشطر الثانى حتى تسمع فيه النغمة التى تستدعى الينا مباشرة صيحتنا « ياخى دا بعدك دا بعدك ! » (بضم الباء) وانظر أخيرا فى قوله « ما أطت الابل » نفس لهجة الاغاظة وحركة « الصحن والفلفلة » فى توالى الهمزة والطاء المشددة والتاء والهمزة الثانية

ثم يأتى البيت المشهور

٤٦ـ كناطحٍ صخرة يوماً ليَفلِقَها فلم يَضِرْها وأَوْهَى قَرْنَه ـ الوَعِلُ[1]

وفكر فى هذا السؤال لماذا أخر « الوعل » الى آخر هذه الجمل المتتالية ؟ تجد بعد تفكير قليل واستماع الى تتابع ايقاع الجمل انه لم يفعل لهذا لضرورة القافية ، وهو لم يرتكب أى خطأ نحوى أو معاظلة على أى حال ، فالكلمة مستقلة تمام الاستقلال عن الجمل السابقة لها وهذه الجمل تقوم بدونها بل هو فى الحقيقة يضرب لسامعيه أحجية أو ما نسميه « فزورة » ثم يعطيهم حلها المضحك كما تقول « حزر فزر حاقولك ايه ؟ » أو « اشى طويل طويل ولا يحصل ديل الحمير ؟ ـــ السكة ! » أو « تقوم من النوم تبص فى المراية تشوف ـــ اشمعنى ؟ ـــ تيس بقرون ! » فعليك أن تقرأ البيت على دفعات متقطعة كل منها يزيد فى لهفتنا وترقبنا لمعرفة حل الفزورة كناطح ـــ صخرة ـــ يوما ـــ ليفلقها ـــ فلم يضرها ـــ وأوهى قرنه الـ ؟ ثم يأتى الحل الساخر

---

(١) فى قراءة ليوهنها الوعل تيس الجبل

ـــ وعل ! فيضحك السامعون ضحكا شديدا وتذكر أن أصحــاب الأعشى يضاعف من مرحهم انهم يعرفون يزيد ذاك ويعرفون وجهه المعين وسحنته الخاصة ، فهم يضجون بالضحك حين يسمعون تصوير الأعشى له بالتيس الأحمق ينطح الصخر بقرونه وتذكر أمثلة هذا التصــوير فى رســومنا الكاريكاتورية المضحــكة لأعدائنــا السياسيين ايدن وبن جوريون وغيرهما

ثم يمضى فى تصوير يزيد ومسلكه الخسيس الجبان اذ يوقع بين الناس ويهيج الفتنة ثم يتجنب القتال ، فى جمل عظيمة الحرارة والتدفق قوية السخرية والاحتقار

٤٧ـ تُغْرِى بنا رَهْطَ مســـعودٍ وإخوتِهِ
عند اللقـــاء ، فتُرْدِى — ثم تعتزل ! [1]

٤٨ـ لا أعرفنّك ، إنْ جَدَّتْ عداوتُنا ،
والتُمِسَ النصرُ منكم عَوْضُ ، تُحْتَمَل! [2]

٤٩ـ تُلْزِم أرماحَ ذى الجَدَّيْنِ سَــوْرَتَنا
عند اللقـــاء ، فتُرْدِيهم — وتعتزل ! [3]

---

(١) تردى = توقع فى الهلاك

(٢) عوض = اسم للدهر تحتمل = تحتملك الحمية والحرب ، اى يدفعك الغضب الى القتال

(٣) ذو الجدين = قيس بن مسعود بن قيس بن خالد ، لأن جـــده قيس بن خالد اسر اسيرا ذا فـــداء كثير فقال رجل انه لذو جد (أى حظ) فى الأسر ، فقال آخر انه لذو جدين السورة = الغضب وفى قراءة = تلحم أبناء ذى الجـــدين ان غضبوا ارماحنا ثم تلقاهم وتعتزل وتلحمهم = تجعلهم لحمة لأرماحنا اى تطعمهم اياها

٥٠ـ لا تقعُدنَّ — وقد أكَّلتها حطبًا —

تعـــوذ من شرّها يوما وتبتهـــل ! (١)

تأمل فى هذه الصورة الساخرة المضحكة ليزيد ، وهى فى الحقيقة صورة لطراز باق خالد من البشر فهو هو الذى أثار نار العداوة بين قوم الأعشى ورهط مسعود بن قيس بن خالد ، فلمـا اضطرمت وزاد شرها على ما توقعته حماقته وبلاهته وفساد رأيه ، ذعر ذعرا شـديدا وقعد يرتعد خوفا ويستعيذ ويحوقل كما يفعل أمثاله من الحمقى صغار العقول الى يومنا هذا فتصوره فى هذه القعدة المرعوبة التى يصفها الأعشى وهو يصيح أعوذ بالله أعوذ بالله ! يا ستار يا ستار ! لا حول ولا قوة الا بالله ! ارحمنا يارب ! ياحفيظ يا حفيظ !

واستمع الى الأبيات التالية وما فيها من موسيقية حيـة متراقصة تتواثب وتنبض نبضاتا قويا مضطربا بنبرة الحديث العامى المتهدج

٥١ـ سائلْ بنى أســدٍ عنا ! فقد علموا

أنْ سوف يأتيك من أنبائنــا شَـكَل (٢)

٥٢ـ واسألْ قُشَيْرًا ، وعبدَ الله — كلَّهمو !

واســأل ربيعةَ عنا — كيف نَفْتعل !

٥٣ـ إنّا نقاتلُهـم حتى نقتّلَهـم

عند اللقاء ! وإن جاروا . . وإن جَهِلوا !

---

(١) تبتهل تدعو الى الله من شرها

(٢) شكل = ازواج أى خبر ثم خبر أو معناها اختلاف ، أى أنباء مختلفة عن افعالنا المنوعة بمختلف الأعداء

وأنصت فى هذا كله الى نبرة تقارب نبرة أولاد البلد حين يأخذهم الانفعال الشديد فيتجادلون ويتفاخرون ويستمر فى بيته القادم فى تصويره لتدخل يزيد فيما لا يعنيه

٥٤ـ قد كان فى آل كَهْفٍ إنْ هم احترَبوا والجاشريّةِ ما تَسْعَى وتَنْتَضِل

يقول ان قعد هؤلاء عن أن يطلبوا بثأرهم فما دخولك بينهم ولست منهم ، ولماذا تظل تهيجهم حتى تدفعهم الى طلب الثأر وقد كان فيهم من يسعى وينتضل لهم والانتضال التفاخر من النضال وهو المباراة فى الرمى بالسهام ونبرة هذا البيت هى نبرة استنكارنا لمن يتدخل فيما لا يعنيه فى قولنا وانت مالك انت يابايخ !

ثم استمع فى الأبيات القادمة الى أسلوب الفتوات المتحدين المتوعدين « طيب والله العظيم تلاته لأوريك ! »

٥٥ـ إنّى ـ لعَمْرُ الذى حَطّتْ مناسمُها تَخْدِى، وسِيقَ إليه الباقرُ الغُيُل ـ [١]

٥٦ـ لئن قتلتم عميداً لم يكن صَدَدًا لنقْتُلَنْ مثلَه منكم فنَمْتثِل ! [٢]

٥٧ـ لئن مُنِيتَ بنا عن غِبِّ معركةٍ لا تُلْفِنا عن دماء القوم نَنْفتِل [٣]

---

(١) حطت = أسرعت وروى = خطت ، أى سفت التراب بمناسمها ، وهى أطراف اخفاف الابل تخدى = تسير سيرا شديدا فيه اضطراب لشدته الباقر = اسم جمع للبقر الغيل = جمع غبل (بفتح الغين) وهو الكثير أو السمين

(٢) العميد = السيد الذى يعتمد عليه صددا = مقارنا ، أى لم يكن نظيرا للذى قتلناه منكم نمتثل = نقتل الأمثل فالأمثل واماثل القوم خيارهم

(٣) منيت = ابتليت الانتفال = الانتفاء والجحود

وانظر كيف طال أسلوب الحديث المسترسل المندفع حتى لم يأت بخبر ان فى البيت ٥٥ وأجله الى البيت ٥٦ ، كما يسترسل أحدنا فى القسم فيقول « طيب والله العظيم وحياة مقام الحسين وحق الست زينب الطاهرة لبكره تشوف ! » واستمع الى رنين تهديده العالى بعد هذا القسم الطويل فى نون التوكيد فى آخر « لنقتلن ! » ويستمر فى توعده وتهديده

٥٨ـ لا تنتهون ، ولن ينهى ذوى شَطَطٍ ... كالطَّعْن ، يَهلِكُ فيه الزَّيْتُ والفُتُل (١)

٥٩ـ حتّى يظلّ عميدُ القومِ مرتفقاً ... يَدْفعُ بالراح عنه نِسْوَةٌ عُجُل (٢)

٦٠ـ أصابه هُنْدُوانِيٌّ فأقْصَـــدَه ... أو ذابلٌ من رماح الخطِّ معتدل (٣)

٦١ـ كلا ! زعمتم بأنّا لا نقاتلكم ؟؟ ... إنّا لأمثالكم ـ ياقومَنا ـ قُتُل ! (٤)

٦٢ـ نحن الفوارسُ يومَ الحِنْوِ ضاحيةً ... جَنْبَيْ فُطَيْمَةَ ، لا مِيلٌ ، ولا عُزُل (٥)

---

(١) ويروى = اتنتهون ؟ و = هل تنتهون ؟ الشطط = الجور يهلك = يذهب فيه لسعته

(٢) مرتفقا = متكئا على مرفق يده عجل = جمع عجول وهى الثكلى اى قد قتلنا كل رجال حيه فلم يبق من يدفع عنه الا النساء ، وقيل انه قتل هو أيضا وهن يدفعن عنه لئلا يوطأ بعد القتل

(٣) هندوانى = سيف صنع بالهند أقصده = لم يخطئه ، او أصاب منه مقتلا الخط = مرفأ للسفن فى البحرين كان يباع فيه الرماح الجيدة

(٤) قتل = جمع قتول ، اى الكثير القتل

(٥) ضاحية = علانية فطيمة = فاطمة بنت حبيب بن ثعلبة ميل = جمع أميل ، وهو الذى يميل على السرج فى جانب ولا يستوى عليه ، أو الذى لا يثبت فى الحرب ، أو الجبان عزل = جمع أعزل ، وهو الذى لا سلاح معه أو لا رمح معه فهو يعتزل الحرب

وتابع النبرة الحية المتهدجة فى الأبيات ، وتذكر نظائرها من أسلوبنا العامى ، انظر مثلا كيف يذكرك البيت ٦١ بقولنا « قال ايه ، احنا ما نقدرش نحاربكم !! لا يا شيخ ! حلوه دى ! طب داحنا نقتلكم و نقتل اللى خلفوكو كمان ! »

وانظر الآن كيف يبلغ نهاية سخريته وتهكمه فى بيته البديع المعْجب

٦٣ــ قالوا : الطِّرادَ ! فقلنا : تلك عادتُنا ! أو تنزلون؟.. فإنّا معشرٌ نُزُلُ![1]

وسخريته هنا قائمة على تصنع الأدب والمجاملة فى خطاب خصومه ، وحرصه على تلبية رغبتهم وتحقيق راحتهم يقول بتعبيرنا الحديث « بس قولولنا ايه اللى يريحكم ! احنا فى الخدمة تحبوا تتحارب بالرماح على ظهور الخيل ؟ بس كده ؟ ع العين والراس ! والا تحبوا ننزل ع الأرض و نتحارب بالسيوف ؟ ماشى كلامكم ! برضه فى الخدمة ! شرفونا تجدوا ما يسركم ! » كم أحب أن أسمع توفيق الدقن يلقى هذا البيت بصوته الساخر ولهجته « الهمبكية » المعروفة ، بعد أن نشرح له كيف ينطق به !

وفجأة يترك سخريته وتهكمه ليصيح صيحته العظيمة المتحدية فى نغمة عالية من الزهو والفخار

٦٤ــ قد نَخْضِبُ العَيْرَ فى مكنون فائِلِه ! وقد يَشِيطُ على أرماحنا البَطَل![2]

---

(١) أى ان أردتم المطاردة بالرماح فتلك عادتنا ، وان نزلتم تجالدون بالسيوف نزلنا

(٢) العير = الحمار أهليا كان أو وحشيا ، وقد غلب على الوحشى (وهو المراد هنا) فى مكنون فائله = يريد انهم بصيرون بموضع الطعن وفى رواية = من مكنون فائله ، والفائل عرق فى الفخذ ، ونظيره فى الساق النسا يشيط = يهلك ، وقيل يرتفع

وبهذا البيت يختم قصيدته بغتة ، فيدل بذلك على مهارة فنية كبيرة، وبصيرة درامية بعيدة ، لأنه يختم القصيدة على أعلى درجات الانفعال . ولا يحاول أن يتلمس خاتمة تقليدية أو يتصيد نهاية تدريجية ، ولو فعل لما أحدث الا هبوطا يبدد أثر قصيدته الزاخرة فما أدق خبرته النفسانية حين أنهى قصيدته ذاك الانهاء المباغت وتستطيع أن تتصور أثر هذا الانهاء الدرامى فى مستمعيه ، نفس هؤلاء الذين سمعوا منه أبياته فى النسيب المتهكم والغزل الماجن ، وأبياته فى التصوير العابث الساخر لاصطياده للملذات ، ثم أبياته فى الهجاء الهزلى الكاريكاتورى اللاذع

ومن هذا تتجلى لنا حقيقة لاحظناها مرارا فى هذه القصيدة الحية أنها ليست مجرد منظومة من الأبيات الغنائية ، بل فيها مهارة درامية قوية تتضح فى تلوينه لأسلوبه ، وصياغته لحواره وجدله ، وتنويعه لنبراته وايقاعه لجمله ومقاطعه ، وحكايته القوية الرائعة لأسلوب الحديث النابض المضطرب المتقطع المتهدج وهذا يجعل معلقته أشبه شىء بفن الديالوج الدرامى الشعرى ، هذا الفن الذى برع فيه براوننج فى الشعر الانجليزى ، وأضاف اليه شعراء آخرون منهم ت.س. اليوت فى قصائده المبكرة

كما يتم اتضاح هذه الحقيقة المهمة الأخرى أن هذه القصيدة على تعدد فنونها تجمعها وحدة حيوية شاملة ، تنشأ عن وحدة مزاجه الغالب وموقفه الذى يتخذه من متعدد تجارب الحياة والا فهل تظن ان الأعشى الذى يختم قصيدته بهذا التحدى العالى هو غير الأعشى الذى تماجن وتخلع ، وداعب وهزل وترنح وتخنث وسخر وتهكم ؟ بل هو هو نفس الرجل ، فى نسيبه الپارودى وفى غزله الساخر ، وفى اتخاذه قناع

المهرج ليعبر عن فلسفته العابثة المتشائمة المتحدية ، وفى استجابته للعاصفة المثيرة واغاظته للأعداء يحافظ فى جميعها على وحدة نفسانية منسجمة تؤلف بين كل هذه التنويعات فلا نسمع منها خلطا متنافرا ، بل نرى موقفا واحدا من تجارب البشرية عظيم التميز والحيوية شديد الحدة والاستهانة قوى التحدى والاندفاع

أفهذا أسلوب « كلاسيكى » ينأى بلغة الشعر عن لغة الحديث اليومية ، ويترفع بأسلوب الشعر عن أسلوب التجارب العادية ، أم هو أسلوب يستمد حيويته من نبرات الحياة الواقعة فى الشوارع والأسواق والحوانيت والمجامع ، ثم يرتفع بها الى ذرى التعبير الشعرى ؟ بل هو أسلوب يرتفع بها ولا يترفع عنها نعنى انه يستمد حيويته من اقترابه من لغة الكلام الحى ، منها يستقى مفرداته وايقاعاته ونبراته وأنغامه ، ثم يزيدها بموهبته الخاصة شحذا وتحديدا ويزيدها شحنا وتركيزا ، وهذه وظيفة الشعر فى كل لغة حية مستمرة التنمية والتطوير

نظرة إلى الأمام...

وهكذا ينتهى بنا المطاف فى رياض الشعر الجاهلى ، تلك الرياض التى نبتت نباتا عبقريا معجبا فى تلك الصحراء القاسية ، فكانت دلالة ساطعة على ما توفر للعرب الجاهليين من الحساسية المرهفة ، والطاقة العاطفية الزاخرة ، والمقدرة البعيدة على الانتشاء بتجارب الحياة الواقعة فى أفراحها وأحزانها ، وملذاتها ومنغصاتها ، كما شهدت بما تحقق لهم من موهبة لغوية غنية ، وموهبة فنية صادقة أصيلة ، مكنتهم من أن يتقنوا وسائل الأداء الفنى الصحيح التى ينقلون بها فكرهم وانفعالهم بواسطة الألفاظ اللغوية ، مستخدمين ما للألفاظ من معان أولى ومعان ثانية متداعية ، وما فيها من قيم موسيقية متعددة استغلوها استغلالا بارعا فى ايقاعهم وجرسهم وتنغيمهم ، فى لغة شعرية حية تستقى حيويتها من واقع الحديث اليومى وتضيف اليه ما للشعر من مقدرات خاصة على الانتخاب والتركيز ، وعلى التكثيف والشحن ، غير مقتصرين فى هذا كله على نقل تجاربهم نقلا تسجيليا جامدا ، بل مضيفين اليها من ذات أنفسهم ما يعيد خلقها ويحقق اكمالها فيحييها ويجددها ويخلدها بنقلها من مستوى الممارسة الحسية الى مستوى الممارسة الفنية التى تقوم على التذكر والتخيل والمشاركة العاطفية

وفى هذا المطاف الذى طال فاستغرق هذا الحجم الكبير من الصفحات ، لم نزد فى دراستنا على قصائد تسع ، مضافا اليها عدد من الأبيات المفردة والمقطوعات المتفرقة لكننا آثرنا التعمق على الاتساع ،

واستغنينا عن محاولة الشمول ــ وهى محاولة لا تنتج غالبا الا السطحية والكلام المكرر المعاد ــ بأن اخترنا قصائدنا التسع بحيث تمكن القارىء من أن يتعرف فى الشعر الجاهلى أهم موضوعاته وأفكاره وعواطفه ، وأن يستجلى الحقائق الأساسية عن طريقته الفنية وموقفه الحيوى من تجارب الانسانية وكان هدفنا أن تتم جلاء منهجنا وتحديد تفاصيله بحيث يستطيع القارىء ان شاء أن يستخدمه فى دراسة سائر الشعر الجاهلى واستكشاف روائعه وتعمق أسرار الجمال فى مضمونه وادائه وربط كلا الجانبين ربطا وثيقا بخصائص بيئته الطبيعية والاجتماعية

وقد نوعنا فى تركيزنا على تلك التفاصيل المنهجية من فصل الى فصل وان كانت كلها متكاملة وكنا قد استخدمناها جميعا فى دراسة كل قصيدة تناولناها ففى الفصول الأولى اهتممنا بالنقاش اللغوى المسهب للمفرداب لفظا لفظا حتى نوضح كيف ينبغى أن تناقش آراء اللغويين القدماء وتتحرج فى قبولها برمتها وندخل عليها ماتحتاج من الاكمال والتصحيح ثم قللنا من هذه المناقشة اللغوية تدريجا حتى خلا منها فصلنا الأخير فاكتفينا باعطاء تفسيرنا الخاص من خلال تحليلنا، لكنا نتنظر من القارىء أن يقوم هو بالمقارنة بين تفسيرنا وتفسير القدماء طبقا للطريقة التى بسطناها فى الفصول الأولى ثم اننا نوعنا فى تركيزنا بين التركيز الفنى ، والتركيز التاريخى الاجتماعى ، والتركيز الشخصى الذى يحقق نصيب الشاعر من استقلال الشخصية ويتتبع تطورها ، وكان تنويعنا هذا بحسب ما اقتضته طبيعة القصائد والموضوعات ، وان كنا ننبه مرة أخرى الى أن الطرق الثلاث متكاملة واجبة فى دراسة كل نص كما اننا فى التركيز الفنى نفسه نوعنا بين التركيز على المخيلة البصرية والتركيز على الجانب السمعى ، وان يكن الجانبان مترابطين

أتم الترابط ولا نظن فصلا من فصولنا خلا من أحدهما ونحن نرجو وننتظر أن يكون قارئنا قد أتقن فهم منهجنا فى كل تفصيل من تفاصيله حتى يؤلف بينها جميعا فى اقباله على كل قصيدة جاهلية يريد دراستها

وقد لاحظ القارىء أننا فى اختيارنا للقصائد قد تجنبنا المعلقات ماعدا واحدة ، وهذه اخترناها من المعلقات العشر لا السبع ذلك اننا آثرنا فى الفراغ المتاح لنا أن نعرف القارىء بأمثلة من الشعر الجاهلى الذى يهمله معظم من يكتبون عن هذا الشعر ، فهؤلاء يحصرون اهتمامهم واحدا بعد واحد فى المعلقات كأن الجاهليين لم ينتجوا غيرها ، وأغلب مايقولونه عنها هو على أى حال تكرار بعد تكرار والمعلقات بلا شك تحتل فى الشعر الجاهلى قمما عالية ، لكن سيسهل الآن على القارىء أن يعيد النظر فيها على ضوء منهجنا الذى بسطناه فيستكشف روعتها الحقة وقد فضلنا هذا على أن تتناول المعلقات وندع للقارىء استكشاف الشعر المجهول أو شبه المجهول

فاذا أعاد القارىء نظره فى منهجنا هذا تجلى له أنه وان فصل النظر فى الوسائل الأدائية الحرفية لصناعة الشعر ، قد نجم عن ايمان عميق لا يتزعزع بالرابطة الوثيقة بين الشعر والحياة هذه الرابطة هى التى تكسب الشعر أهميته الباقية ، بل هى التى تعطيه جماله الفنى نفسه فليس الجمال الفنى فى اعتقاد مؤلف هذا الكتاب ناتجا من مجرد اتقان الشاعر للوسائل الأدائية وبراعته فى استخدامها وتطويعها ، لا وليس ناتجا من صفة ميتافيزيقية موهومة أو مثل جمالية مجردة ، بل الجمال الفنى ، كما شرح المؤلف ووضح وألح وكرر فى جميع كتبه السابقة ، ناتج من اتقان الشعر لفهم تجارب الانسانية الحاشدة ، ونجاحه فى

تصوير مشاكل البشر وآمالهم ، وما فيهم من جرائم النقص ومطامح النبل ، وما تضطرب به نفسياتهم وحياتهم من مسرات ومتاعب ونجاح واخفاق وعزاء وأماني

والشعر الجاهلي لم يسم الى الذروة الفنية العالية التي بلغها الا لكونه تنفيسا صادقا ملتهبا وتصويرا مخلصا وفيا لبيئة الجاهليين وحياتهم ونفسياتهم بكل ما كان فيها من محاسن ومساوىء وكل ما حددها من حدود مادية وفكرية واجتماعية وقد رأى القارىء كيف أننا في كل موضع من مواضع دراستنا قد حاولنا أن نعقد الصلة بين هذا الشعر وتحقيقه الفني وبين حياة أهله وطبيعة بيئتهم وأوضاع معيشتهم وما كان لهم في زمانهم المعين وطراز مجتمعهم المعين من تقاليد وعادات وممارسات وقيم ومثل فان كنا قد أصبنا حظا من النجاح في الالتفات الى بعض أسرار الجمال الفني في هذا الشعر فانما كان ذلك على قدر استطاعتنا أن نعود الى ذلك العصر القديم فنحيا مع أهله ونرى بالمخيلة التاريخية ظروف معيشتهم ونحاول الدخول في صميم كيانهم البشرى والتجاوب الى أقصى مدى نستطيعه مع أحاسيسهم وانفعالاتهم وأفكارهم ومواقفهم

هذه الصلة الوثيقة بين الانسان الجاهلي وبين شعره هي التي أكسبت هذا الشعر جماله الفني الفريد ، وهي التي حدت هذا الجمال بالحدود التي جليناها ، ثم هي التي استلزمت لهذا الشعر أن يبطل مضمونه وأداؤه بانقراض أهله الجاهليين فاذا فهمنا هذه الصلة حق فهمها استطعنا أن نجيب اجابة صحيحة على هذا السؤال الشائك لماذا عادى الاسلام الشعر الجاهلي وسعى في قتله على رغم جماله الفني

الباهر ؟ واهتدينا الى أن هذا العداء لم يكن معاداة للفن من حيث انه فن ، ولا كراهية للمتعة الفنية فى ذاتهـا ، كمـا زعم المتعصبون على الاسلام ، بل كما زعم بعض معتنقيه للأسف الشديد ، وانما كان لأن الشعر الجاهلى هو الترجمان الأعظم للقيم الجاهلية التى يريد الدين الجديد تبديلها ، والحياة الجاهلية التى يريد النظام الجديد أن يقلبها رأسا على عقب

ذلك أن الشعر للجاهليين لم يكن مجرد متعة وملهاة ، ولا محض رفاهية كمالية ، بل كان ضرورة لازمة أشد لزوم وألصقه لحياتهم نفسها. نسنا نعنى لمجرد التعبير عنها ، بل لتـدعيمها وتثبيتها وتأثـيره فى الجاهليين كان بالغ العمق ، لا تكفى فى تصويره تلك العبارات المأثورة التى ترددها كتب تاريخ الأدب المدرسية ، والتى تصف فرحة القبيلة اذا نبغ فيها شاعر ، وكيف تأتى اليها القبائل فتهنؤها وكيف تصـنع الأطعمة وتجتمع النساء يلعبن بالمزاهر الخ لأن الشعر كان يقيد مآثرهم ويفخم شأنهم ويهول على عدوهم ومن غزاهم الخ ولأن البيت الوحد كان يرفع القبيلة ويخفضها الخ بل كان تأثيره أبلغ من مجرد اتخاذه أداة للفخار وسلاحا فى التنافس القبلى . كان هو الذى يدعم الحياة نفسها ، ويصلب أركانها ، ويحقق قدرة الانسان الجاهلى على تحملها والاستمرار فيها ، باعلانه لموقف الانسان المتحدى من الكون والوجود والقدر ، ورهبة الموت وتقلبات الحياة ، واصراره على تحديها جميعا والارتفاع عليها بانسانيته الأبية العنيدة دون أن يستند الى ايمان غيبى أو يلتمس العزاء فى عقيدة تتجـاوز العالم المـادى المحسوس وقد ذكرنا من قبل أننا لا نعرف شعرا تنطبق عليـه قولة

شللى كما تنطبق على الشعر الجاهلى ، حين قال ان الشعراء هم المشرعون للبشرية وان لم يعطوا سلطة التشريع الرسمية

لكن الدين الجديد يريد أن يدخل انقلابا جذريا بليغا على حياة الانسان ، وعلى موقفه من الكون والوجود ، وعلى علاقاته بأخيه الانسان ، بل على صميم كيانه الذاتى نفسه وقد يكون قارىء هذا الكتاب مؤمنا بالاسلام ، وقد يكون مؤمنا بدين آخر ، وقد يكون رافضا للأديان جميعا ، لكننا حين نقول أن ذلك الانقلاب الجذرى الذى حاوله الاسلام كان من شأنه أن يرتفع بالانسان فى مدارج انسانيته ، فاننا نعتقد أننا نسوق حكما يوافق عليه كل قارىء منصف كائنا ما كان ايمانه أو عدمه فالاسلام يريد أن يلفت الانسان الى جانب من كيانه أعلى من مجرد الجانب المادى المحدود ، ولسنا نعنى بهذا الجانب الغيبى وحده ، بل نعنى مقدرة الانسان على أن يتجاوز ببصره وفكره أوضاعه الراهنة المحدودة وأن يطمح بأمله الى مستقبل أفضل وأشرف وأكمل والاسلام يريد أن بزيد الانسان وعيا بامكانياته الانسانية وأن يوسع من نطاقها حتى تشمل قدرات لم يكن يدركها بل لم يكن يحلم بامكان وجودها ويريد أن يحرر الفرد من وطأة القبلية الضيقة الخانقة ليزيد شخصيته نموا وعمقا وغنى وتعددا ولينقله خطوة أقرب الى تحقيق الأخوة الانسانية الشاملة ويريد أن ينظم علاقاته بأخيه الانسان تنظيما هو أكثر أمنا ومسالمة وتعاطفا وتراحما وعدلا وانصافا وتآخيا واتحادا ويريد أن ينقله من مقاييسه الأخلاقية البدائية التى تقوم على الشجاعة المتهورة والانفاق المسرف والتحدى العنيد والانتقام الدموى الى مقاييس لا شك أنها أرفع فى معيار الفضائل درجة ويريد أن يهدم هدما تاما مثال « الفتى » الجاهلى ليبنى مكانه

مثالا آخر لـ « المؤمن » لا يجادل مجادل فى أنه يرتفع بالانسانية صعدا . ويريد أن يقلل من خضوع الانسان لانفعالات الجسد ، لا لأنه يعادى اللذة ويحتقر مباهج الحياة الدنيا كما قال بعض خصومه وبعض أتباعه أيضا ، فهو لم يحرم على الناس طيبات الحياة الدنيا ، بل لأنه يريد أن يلفت الانسان الى لذة أعلى شأنا ، وأكثر غنى ، وأكمل بانسانيته ، سمها لذة الروح ، أو سمها لذة الفكر ، أو سمها ما شئت من تسمية ، لكنها هى التى تكسب الانسان انسانيته التى تعليه على مجرد الحيوان الأعجم

يريد الدين الجديد هذا كله ، لكن كيف يحققه والشعر الجاهلى ، بكل روعته الفنية وتأثيره البليغ فى أهله ، واقف أمامه ، يؤيد الحياة الجاهلية ، ويتغنى بقيمها ، ويمجد فتوتها ، ويطرب لقسوتها ووحشيتها، وينتهب ملذاتها الحسية الحادة ، بل يمجد آلامها الحسية العنيفة ، ويرفع كل هذه القيم عالية أمام الشباب الطموح فيحصر همه فى تحقيقها ولا يطمح ببصره وبأمله الى شىء أرفع منها ؟ كان لابد أن يعادى الاسلام شعر الجاهلية ، ولقد عاداه بكل تأكيد ، وسعى الى قتله ، ولا فائدة من أن نحاول المحاولات المألوفة فى الدفاع عن الاسلام فى هذه المسألة ، بل الدفاع الصحيح ، لأنه وحده الحق ، هو أن تتناول هذه المسألة تناولا أبعد نظرة ، فنفهم روح الشعر الجاهلى ، ونفهم روح الاسلام ، ونرى التعارض التام بينهما ، فنحكم حكما نزيها أيهما كان خيرا للانسانية فى نهاية المطاف

ولنتذكر فى هذا الصدد أن ما نستطيعه الآن من التمييز بين اعجابنا الفنى بالشعر الجاهلى وبين رأينا الدينى أو الفكرى فى قيمه لم يكن

يستطيعه الجاهليون   فنحن الآن نستطيع أن نطرب لهذا الشعر طربا فنيا قويا دون أن نسلم بصلاحية قيمه وفضيلة تقاليده وعاداته وسمو طراز مجتمعه   نستطيع أن نستجيب استجابة فنية عميقة لمعلقة الأعشى دون أن يدفعنا هذا الى محاولة تقليده فى نمط سلوكه فى حياتنا العملية   ونستطيع أن نهتز اهتزازا فنيا عنيفا لغضب الجميح على من خانوا نضلة ومن قتلوه دون أن يقودنا هذا الى الايمان بضرورة الثأر والانتقام الدموى   ونستطيع أن نتعاطف تعاطفا رحيما مع تشاؤم علقمة دون أن يوقعنا هذا فى حمأة يأسه وسلبيته ، ثم لا نجد منفذا منها الا الاندفاع المجنون الى ملذات الجسد . لكن الجاهليين لم يكونوا يستطيعون شيئا من هذا التمييز ، بل كان شعرهم من أعظم دوافعهم على سلوكهم العملى الذى سلكوه فى واقع حياتهم

ولنتذكر فى هذا الصدد أيضا أن الاسلام ان يكن قد عادى الشعر الجاهلى نفسه فانه لم يحرم الشعر كفن ، وان يكن هذا هو عين ما اعتقده بعض أتباعه المتزمتين الذين نسبوا الى دينهم جريرة افلاسهم الفنى ، وأن تبدل طراز الحياة ونوع القيم كان كفيلا بمرور الزمن أن ينتج نوعا جديدا من الشعر لا يعادى الدين الجديد ويحقق للانسان حاجته الفنية المشروعة الملحة التى لا تتم انسانيته بدونها   ولنتذكر أخيرا أن الاسلام من الناحية الفنية الخالصة قد قدم للشعر الجاهلى فرصة ذهبية للتجدد والنمو وللتوسع والتعمق لم تكن تتاح له لولا مجىء الاسلام   ذلك أن الشعر الجاهلى الذى حاولنا فى هذا الكتاب أن تتبين بعض جوانب روعته وجماله ، كانت تكمن فيه أدواء جذرية لم يكن سبيل الى علاجها الا بالتغيير الجذرى فى كيان الجاهليين ومعيشتهم . هذه الأدواء قد تبدت لقارىء كتابنا هذا على الرغم من تركيزنا على

محاسن الشعر الجاهلى ، اذ أننا لم نستطع أن نستكمل تقدير هـذه المحاسن الا بادراك هذه النقائص ولقد جاء الاسلام فقدم للعرب فرصة ــ يا ليتهم استغلوها استغلالا كاملا ! ــ لتلافى تلك النقائص وهذا موضوع تناولناه فى كتاب سابق [1] ، فلنقتبس هنا بعض ما قلناه فيه بعد أن شرحنا تحدد الشعر الجاهلى بحدود الحياة المادية ، وغلبـة الصبغة الجماعية عليه وضعف الشخصية الفردية فيه ، وضيق تقاليده الفنية وشدة صرامتها ، قلنا ما يلى

« هل أضر الاسلام بالشعر العربى أو أفاده ؟ سؤال يخطىء معظم الذين يتصدون للاجابة عليه ، سواء منهم من يهاجم الاسلام ومن يدافع عنه أما المهاجمون فيقولون انظر الى هذا الشعر الجاهلى الرائع المطرب ، كيف جاء الاسلام فأنزل به ضربة قاضية ، فانتهى هذا الشعر البديع واحسرتاه ، وما ذلك الا لتزمت الاسـلام ومعاداته للفن وللذة الفنية ، فحاول أن يجعل من الناس آلات تسجد وتعبد ولا تحس بمتعة فنية ولا تطرب لجمال فى الكون أو فى البشر أو فى الفنون وأما المدافعون فيقولون بل الاسلام لا يعادى الفن ولا يحارب الشعر ، ولقد كان الرسول يعجب بالشعر ، وكان يستنشد الخنساء ويقول هيه يا خناس ، وكان يقول لحسان أنشد وروح القدس تؤيدك ، ثم يقولون: انظر الى تأثير الاسلام العظيم فى الشعر ، ويأتونك بأبيات تنظر فيهـا فلا تجد تأثيرا عظيما ، انما هى أبيات مليئة بألفاظ الصلاة والصيام والزكاة والملائكة والعبادة والتقوى وغيرها من آثار لفظية سطحية محض

---

(١) ثقافة الناقد الأدبى ، ص ٢٦٣ ــ ٢٧٨

« وكلا الفريقين قد زاغ عن الصواب ، فان الاسلام لم يضر بالشعر العربى مثقال ذرة ، ولكن أياديه عليه لا تقتصر على قول الرسول هيه يا خناس ، وعلى ألفاظ الصلاة والزكاة وسائر ما يجمعه المدافعون ، بل كان تأثيره أعمق وأبعد من أمثال هذه القشور ونستطيع أن نجمل تأثيره فى أمرين أنه قوى الشخصية الفردية وسعى فى تنميتها وابرازها. وأنه أعطى العرب مجالا لتجديد شعرهم ما كانوا ليظفروا به لولا مجىء الاسلام يبدل حياتهم وتفكيرهم

« لكننى قبل أن أشرح هاتين الناحيتين ألفتك الى عيب آخر فى الشعر الجاهلى أخرت الحديث عنه الى الآن ، لا يلتفت اليه هؤلاء الذين يتعصبون له ويكيلون للاسلام التهم ، وهو أنه كان قبل مجىء الاسلام قد بلغ ذروته التى لا يستطيع أن يزيد عليها شيئا ، وكان قد أنهك عبقريته الخاصة حتى نفدت ، فابتدأ ينحل ، اذ ابتدأ الشعراء لا يقولون جديدا ، بل يكرر بعضهم بعضا ويكرر أحدهم نفسه تكرارا شديدا ، وهذا لا يتبين للذى يكتفى من هذا الشعر بدرره المشهورة ، انما يتبدى للذى يتقن دراسته فى كل مجموعاته ودواوينه ، اذ ذاك يتبين له أنه يستطيع أن يحذف نصفه على الأقل دون أن يخسر الأدب العربى شيئا من ناحية غناه الفنى » وهنا أضفنا فى الهامش (ليلتفت القارىء الى قولى « من ناحية غناه الفنى » أما من ناحية أهميتـه التاريخية فكل بيت جاهلى عظيم القيمة ويجب أن يحافظ عليه)

« فالاسلام اذ جاء فبدل أحوال العرب ، وغير ظروف البيئة التى أنتجت هذا الشعر ، أعطاه فرصة ذهبية للتطور والتجديد لو لم تجىء له لاستمر يكرر نفسه حتى يصير لا أكثر من تمرينات آلية تقليدية

محض ، بل هو قد بدأ فعلا فى هذا الانحطاط قبل مجىء الاسلام ، ولاستمرت عيوبه تزداد تفاقما وخبثا حتى تنتهى به الى الفساد التـام وقد رأينا أن هذه العيوب هى ضعف الشخصية الفردية ، وماديتـه ولصوقه بالأرض ، وشدة ضيق تقاليده الفنية . فلننظر كيف أثرالاسلام فى اصلاح هذه جميعا »

والقارىء المهتم يستطيع أن يعود الى الكتاب المذكور ليتابع عرضنا للمحاولة الاصلاحية الشاملة التى قام بها الاسلام ، وهى محاولة قلنا انها احتاجت وقتا طويلا قبل أن تثمر ، وان آثارها الحقيقية لم تبـدأ فى الظهور الا بعد جيلين كاملين من الهجرة ومن هنا نفهم لماذا أصيب الشعر العربى بنكسة بعد مجىء الاسلام ، نكسة كان لابد من حدوثها ولابد من انقضاء وقت غير قصير قبل أن ينقه الشعر منهـا ويعود الى القوة واطراد النمو ومواصلة التطور ، بعد أن يتقبل العرب تعاليم الاسلام الجديدة تقبلا نفسيا عميقا لا لفظيا سطحيا بل نزيد الآن على هذا كله فنقول ان الذى أضر بالشعر العربى فى تاريخه الطويل وجعل القسم الأكبر من كمه الضخم لا غناء فيه ، لم يكن مجىء الاسلام ومحاربته للشعر الجاهلى الرائع المطرب ، بل كان اصرار العرب فى قوة رجعيتهم على أن يرتدوا بحنينهم العاطفى ومثاليتهم الفنية ، وان لم يكن بعقيدتهم الدينية ، الى أيام الشعر الجاهلى ، يتشبثون بقيمه الجمالية ، ويرون الاجادة كل الاجادة فى طريقته الأدائية ، ويلزمون شعراءهم بمحاكاة هذه القيم وهذه الطريقة ، ويحكمون على الشعراء المتعاقبين لا بمدى تجديدهم وابداعهم كما كان ينبغى أن يحكموا بل بمدى مطابقتهم للشعر الجاهلى فى محتوى موضوعاته وفى ترتيب هـذه الموضوعات وفى طرق التعبير عن ذلك المحتوى

حين نحمل على تكرار « موضوعات » الشعر الجاهلى فاننا لا ننسى أن بعض هذه الموضوعات خالد متجدد ، لأن المواقف والعواطف التى تدور حولها باقية بقاء الانسانية لكننا نعنى أن المحتوى الخاص لهذه الموضوعات كما ترد فى الشعر الجاهلى ، بالاضافة الى أسلوب أدائها ، لا يقبل الا من شعراء العصر الجاهلى وحده فحتى حين تتكرر هذه الموضوعات العريضة ينبغى أن يختلف المحتوى ، وأن يختلف الأداء تبعا لاختلاف المحتوى فالذى لم يفهمه أولئك الجامدون والرجعيون — بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، لا بالمعنى الانفعالى الذى يستخدم فى مجرد الادانة والسباب — هو أن الشعر الجاهلى على عظم روعته وكماله الفنى الخاص لم يكن يصلح الا لحياة الجاهلية ، بأساسها القبلى وطرازها الرعوى ونظامها — أو بالأحرى انعدام نظامها — الاقتصادى وقيمها الاجتماعية ومثلها الخلقية والدرس الأعظم الذى يخرج به كل قارىء أجاد قراءة كتابنا هذا هو أن الشعر الجاهلى كان مرتبطا أوثق ارتباط بحوال عصره المادية والاجتماعية والفكرية ، وهذا الارتباط العضوى التام هو سبب روعته وكماله الفنى ومغزى هذا أن مضمونه وأداءه معا لا يصلحان اذا تغيرت هذه الأحوال ، وكلما ازدادت تغيرا ازدادا عجزا عن أن يقوما بحاجة العصر الجديد لو أدرك العرب هذا لما مضوا فى تقليد الشعر الجاهلى هذا التقليد الطويل الذى حط بكابوسه على معظم اتاجهم لمئات السنين فخنقه وحرمه الحياة ، والذى لا نزال نرى بعض آثاره فى يومنا هذا فى المدرسة التقليدية ، والذى لم يفلت منه فى تاريخ الشعر العربى الا أعاظم الشعراء المجددين ، وحتى هؤلاء لم ينجوا تماما من كابوس التقليد ، ولما حق لأحد كبار كتابنا

المعاصرين — وهو المرحوم الأستاذ أحمد أمين — أن يكتب سلسلة مقالات تحت عنوان الشعر الجاهلى وجنايته على الأدب العربى

هم قد بهرهم جماله الفنى الرائع ورأوه قد بلغ الذروة ، وهو فعلا قد بلغ الذروة فى طراز معين من الجمال الفنى ، فنسوا أن جماله هذا لم يكن صادرا عن حيل أدائية من المستطاع انتزاعها من أوضاع بيئتها وعصرها واستخدامها فى أوضاع مختلفة ، بل قد صدر عن صدقه التام مضمونا وأداء فى التعبير عن بيئته وعصره وتصوير أهله فى مختلف مناحيهم المادية والمعنوية ، فاذا تغيرت أوضاعهم وتغيروا هم مع تغيرها لم تعد طريقته الفنية تنفع لا بمضمونها ولا بأدائها ، فالاستمرار فى استخدامها لن ينتج الا تقليدا سقيما ومحاكاة آلية قد تدل على المهارة والحذق لكنها تقفز تمام الاقفار من نفحة الصدق ونسمة الحياة فلا تولد الا ميتة تفتقر

درس آخر يخرج به قارىء هذا الكتاب أن الشعر الجاهلى قد بلغ نهاية الاتقان فى طريقته الخاصة ، ولا يترك مجالا للتحسين الجوهرى فيها ، فمن العبث اذن تقليده والاستمرار فى محاكاته ، لأن هذا لا ينتج الا تكرارا عقيما واذا كان الشعر الجاهلى نفسه قبيل الاسلام قد كثر فيه التكرار وبدأ يسبب قدرا من الملال ، واذا كان أحد شعرائه الكبار أنفسهم قد شكا أنه هو وسائر الشعراء لم يعودوا يقولون الا معارا أو معادا من لفظهم مكرورا (وهذا الشاعر هو زهير ، الذى رأينا فيما مر من كتابنا مدى حرصه واجتهاده فى أن يجد زاوية جديدة يتناول منها الموضوعات المطروقة) ، وكان شاعر كبير آخر (هو عنترة) قد تساءل هل غادر الشعراء من متردم ، فما بالك بشعراء جاءوا بعد العصر الجاهلى بمائة وبألف وأربعمائة من السنين !

فى حديثنا هذا نتحدث بالطبع عن علاقة الشعر الجاهلى بالشاعر المنشىء ، لا عن علاقته بالقارىء المتذوق ، فان متعته لهذا القارىء لا تزال عظيمة ، وأهميته لا تزال باقية متجددة بل نزيد فنقول ان هذه المتعة ذاتها ربما يستطيع الشاعر المنشىء أن يجد فيها مصدرا جديدا للالهام يمده ببعض العناصر الشعرية ، لكن على أن ينظر اليها كما ينظر الى أى مصدر آخر من مصادر الهامه الفنى ، للاستفادة الحصيفة لا للتقليد العبودى والمحاكاة الآلية ، ولا يزال عليه أن يهضم هذا الالهام ويتم تمثله فى ذات نفسه حتى يعيد اخراجه منها ممزوجا بعناصره الذاتية ومتشكلا بأدائه الشخصى المستقل

نزيد هذا تحديدا فنقول ان شعراءنا المعاصرين اذا اتقنوا دراسة الشعر الجاهلى وتذوقه على نحو مشابه للمنهج الذى بسطناه فى هذا الكتاب ، فان هذا خليق بأن يشحذ من حساسيتهم ويرهف من مقدرتهم البصرية والسمعية ، كما أنه خليق بأن يزيد من مقدرتهم على صياغة تراكيب اللغة واستغلال قيمها الموسيقية الايقاعية والجرسية والتنغيمية . لكن يبقى عليهم أن يستغلوا هذه المقدرات فى انتاج شعر جديد أصيل يتناول مشكلاتنا الحيوية والنفسية الحاضرة ويخاطب أذهاننا وضمائرنا وأذواقنا الحديثة ويخاطبها بقاموس لفظى تتكون مفرداته من الألفاظ الحية المستعملة وهذا معناه أن شعرهم الجديد من ناحية المضمون لابد أن يحتوى على قيم فكرية وجمالية مختلفة جدا عن قيم الشعر الجاهلى ، ومن ناحية الأداء لا يمكن أن يقتصر ولا أن يعتمد فى المحل الأول على الوسائل الادائية أو التشكيلات اللفظية التى استكشفها شعراء الجاهلية واتقنوا استغلالها لابد أن يستكشفوا طرقا جديدة فى تأمل النفس البشرية وفهم التجارب الحيوية ورد فعل الانسان على الكون

والوجود والحياة لابد أن يستكشفوا فى المجتمع مشاكل ومواقف جديدة وفى النفس البشرية آفاقا وجوانب جديدة وفى ذات أنفسهم أبعادا لم يسبر القدامى أغوارها بل لم يحلموا بامكان وجودها وهذا كله كفيل بأن يهديهم الى وسائل جديدة فى ضم الألفاظ وصياغة التراكيب وتنعيم الموسيقى الشعرية بل فى انتخاب الألفاظ المفردة نفسها ونحتها واشتقاقها وتحويرها وتطوير معانيها الثانية وظلالها العاطفية ومقدراتها الاستدعائية

وهذا هو ما بدأ شعرنا الجديد يحققه لحسن حظنا العظيم كما شرحنا تفصيلا فى كتابنا السابق « قضية الشعر الجديد » ومن هنا يدرك القارىء أننا برغم تقديرنا العظيم للشعر الجاهلى ، وانبهارنا العنيف بمقدرته الفنية ، تقديرا وانبهارا حاولنا أن ننقل عدواهما الى قارىء كتابنا ، لا نوافق الذين يقولون — من العرب والمستشرقين — ان الشعر الجاهلى يمثل النهاية التى تستطيع العبقرية الشعرية العربية أن تطمح الى بلوغها بل نعتقد أن فى امكان هذه العبقرية أن ترتاد أودية جديدة من التحقيق الفنى وأن تعلو الى قمم جديدة من الكمال الفنى وكل ما تحتاجه فى هذا السبيل هو أن تتعلم كيف تستفيد من مقدراتها الجديدة الحضارية والفكرية والنفسية والفنية ، وأن تتعلم كيف تستفيد بتراثها فائدة عاقلة حكيمة تتخذ منه زادا يغذيها وذخرا يغنيها ولا تتخذ منه عبئا ثقيلا ينوء به كاهلها وغلا يخنق أنفاسها وقيدا يعرقل خطاها نحو مواصلة الكشف واستمرار التقدم

وهذا الذى ندعى امكان حدوثه هو ما تحقق فعلا الى درجة ليست بزهيدة على أيدى كبار الشعراء فى العصور التى تلت العصر الجاهلى .

فعمر بن أبى ربيعة ، وبشار ، وأبو نواس ، وابن الرومى ، وأبو تمام ، والمعرى ، والمتنبى — كل من هؤلاء قد قاوم وطأة التقليد الثقيلة ، واستطاع أن يحرر شخصه وشعره وأن يقدم الى تراث الشعر العربى اكتنابا جديدا استكشف فيه امكانيات جديدة فى النفس البشرية وفى التحقيق الفنى لم يهتد اليها الشعر الجاهلى ولا ما تلاه من أشعار حتى زمان كل منهم الا أن هؤلاء جميعا دفعوا للتقليد ضريبة تزيد وتنقص ، والتجديد الذى نطمع الآن فيه يتجاوز كل ما حلموا بامكان حدوثه فى المضمون والشكل على سواء .

فهرس الجزء الثانى

صفحة